SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE KUNST FÜR ALLE

SECHSUNDDREISSIGSTER JAHRGANG

1920—1921

MÜNCHEN 1921
F. BRUCKMANN A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

KÖNIGLICHES KUNSTGEWERBE MUSEUM
BIBLIOTHEK
BERLIN

Druck von F. Bruckmann A.G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Inhalts-Verzeichnis

I. Text

Größere Aufsätze

Seite

Beringer, J. A. Albert Welti nach seinen Briefen, II. Bd. 121
— — Henry Thode † 122
— — Thoma-Aquarelle 217
— — Neues von H. A. Bühler 265
— — Ein neuer Schwarzwaldmaler . . . 313
Bode, Wilhelm, Gedanken bei der Fritz Klimschausstellung i. d. Freien Secession 28
Braungart, Richard. Otto Wirsching . . 49
Bredt, E. W. Adolf Schinnerer 247

Clemen, Paul. Die letzten Werke Adolf von Hildebrands: Der Monumentalbrunnen für Köln 262

Ebbinghaus, C. Lebensgröße als Maßstab 225
Eisler, Max. Wiener Kunstschau 1920 . 115
— — Anton Hanak 177

Fechter, Paul. Ernst Barlach 137
Freund, Karl. Deutscher Expressionismus in Darmstadt 42

Georgii, Th. Das freie Gestalten im Stein 340

Hausenstein, Wilhelm. Über Max Liebermann 193
Heilmeyer, Alexand. Die letzten Werke Adolf von Hildebrands: Die Vollendung des Hubertusbrunnens 257
— — Theodor Georgii 329
Hofmann, Egon. Die Tragik der Zeit . . 227
Howe, G. Der Tiermaler Paul Neuenborn 123

Jessen, Peter. Buddhistische Plastik in deutscher Darstellung 105

Kern, G. J. Fritz Rhein 209
Kurth, W. Schinkel als Landschaftsmaler 17
— — Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession 40
— — Die Schwarz-weiß-Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin . . . 289
— — Große Berliner Kunstausstellung . 297

Lehrs, Max. Eugen Kirchners Landschaftszeichnungen 151
Lindner, Ludwig. Das Kaiser Wilhelm-Museum in Elberfeld 161

Matthießen, Wilhelm. Robert Engels als Zeichner 277

Strauß, Max. Gottfried Keller und der Expressionismus 129

Weiß, Konrad. Wilhelm Steinhausen 75 Jahre 182
Wenck, Ernst 71
Wichert, F. Max Slevogt 81
Wolf, Georg Jakob. Ludwig v. Herterich . 1
— — Georg Broels Waldsinfonie 65
— — Münchner Malerei um 1800 . . . 99
— — Adolf von Hildebrand † 148
— — Franz von Defregger † 150
— — Bruno Goldschmitts Holzschnitte zur Bibel 185
— — Joseph Anton Koch 235
— — Der Münchner Glaspalast 1921 . . 305
— — Bilder aus Münchens Ludovicianischem Zeitalter 321
— — Die Ausstellung der Münchner Neuen Secession 347

Namen-Verzeichnis

Seite

Adam, Benno 326
Ahlers-Hestermann 297

Barlach, Ernst 137. 290
Baumberger, Otto 41
Beckmann, Max 350
Bondy, W. 297
Broel, Georg 65
Brüne, H. 351
Bühler, H. A. 265
Bürkel, H. 326
Burnier, Richard 168
Burnitz, P. 168
Büttner, Erich 294

Caspar, Karl 42. 350
Caspar-Filser, Maria 350
Cézanne, Paul 170
Coester, Oskar 351
Corinth, L. 292. 296
Cornelius, P. v. 326
Courbet, G. 168

Dahl, J. C. Clausen 168
Defregger, Franz von 150. 168
Degner, A. 297
Dettmann, Ludwig 296. 299
Dillis, Georg von 104
Dülberg 292

Ebbinghaus, C. 225
Eberz, Jos. 351
Edlinger, Joh. Georg 104
Edzard, Kurt 296
Eichhorst 299
Engels, Robert 277

Fehrle, J. W. 350
Franck, Philipp 41
Friedrich, Caspar David 168
Futterer, Josef 171

Georgii, Theodor 329
Goldschmitt, Bruno 185
Gött, H. 352
Groß, Georg 350
Großmann, R. 292. 352
Gütersloh 116

Hanak, Anton 177
Heinlein, H. 326
Herterich, Ludwig von 1
Heß, Julius 352
Heß, Peter 104
Hildebrand, Adolf von . . 148. 257. 296
Hofmann, Ludwig von 292

Jakimow, S. von 296

Kaiser, Ernst 326
Kampf, Arthur 292
Kaulbach, W. v. 326
Keller, Gottfried 129
Kirchner, Eugen 151
Klemm, Walter 290
Klenze, L. v. 326
Klimsch, Fritz 28
Klimt, Gustav 116
Klinger, Max 289
Kobell, Wilh. von 104
Koch, Joseph Anton 235
Kokoschka, O. 116
Kolig 116

Kollwitz, Käthe 292
Kubin, Alfred 174

Laage, Wilhelm 292
Lauterburg, Martin 352
Lederer, Hugo 296
Lehmbruck, Wilhelm 347
Liebermann, Max 193. 294

Marées, Hans von 168
Meid, Hans 292
Mesek, F. 292. 297
Modersohn, Paula 170
Moser, K. 116

Neuenborn, Paul 123
Neureuther, E. N. 326

Orlik, Emil 297

Partikel, A. 298
Parzinger, T. 350
Pechstein, Max 298
Picasso, P. 170
Plontke 299
Preetorius, Emil 320
Purrmann, Hans 297
Püttner, W. 352

Rhein, Fritz 209
Richter, Klaus 294
Rodin, A. 224
Rössing, Karl 352
Rottmann, C. v. 326

Scharff, Edwin 350
Scheuren, C. J. N. 168
Scheurich, P. 294
Schiele, E. 116
Schinkel, Carl Friedrich 17
Schinnerer, Adolf 247
Schleich, E. 326
Scholderer, O. 168
Schott, Rolf 223
Seewald, Richard 350
Seidel, Aug. 326
Slevogt, Max 81. 223. 294
Spitzweg, K. 326
Steinhausen, Wilhelm 182

Tappert 292
Teichlein, A. 326
Teutsch, Walther 351
Thode, Henry 122
Thoma, Hans 217

Unold, Max 350

Wehrle-Triberg, Paul 313
Weisgerber, A. 170
Weiß, E. R. 297
Welti, Albert 121
Wenck, Ernst 71
Wiegele 116
Wirsching, Otto 49

Zeller, Marcus 42
Zwengauer, A. 326

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Orts-Verzeichnis

Seite

Berlin. Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession 40
— Die Schwarz-weiß-Ausstellung in der Akademie der Künste 289
— Große Berliner Kunstausstellung . . . 297
— Berliner Secession 40

Darmstadt. Deutscher Expressionismus in Darmstadt 42

Elberfeld. Das Kaiser Wilhelm-Museum 161

Frankfurt a. M. Wilhelm Steinhausen 75 Jahre 182

Köln. Der Monumentalbrunnen v. Adolf v. Hildebrand 262

München. Ausstellung »Münchner Malerei um 1800« b. Heinemann 99
— Adolf von Hildebrand † 148
— Franz von Defregger † 150
— Münchner Ausstellungen 171
— Die Vollendung des Hubertustempels 257
— Der Münchner Glaspalast 305
— Galerie Heinemann 99. 321
— Bilder aus Münchens Ludovicianischem Zeitalter 321

München. Ausstellung der Münchner Neuen Secession 347

Wien. Wiener Kunstschau 1920 . . . 115

Gedanken über Kunst

Füßli, H. 296

Goethe 38

Ratzel, Friedrich 118

Thoma, Hans 147

Literarische Anzeigen

Bode, Wilh. Adam Elsheimer 78
Burckhardt, Carl. Rodin und das plastische Problem 224

Cornelius, Hans. Kunstpädagogik . . 299

Dehio, Georg. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler Bd. III 157

Feulner, Ad. Münchner Malerei um 1800 99

Glaser, Kurt. Der Holzschnitt 153
— — Lukas Cranach 299
Gleichen-Rußwurm, A. von. Die Sonne der Renaissance 157
Goethe. Märchen. Mit Originalradierungen von Rolf Schott 223

Kollwitz, Käthe. Handzeichnungen . . 112
Künstleranekdoten 46

Landenberger, Christian. Zwölf Zeichnungen 78

Preetorius, Emil. Bildnisse 320

Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen, Mappe I, III . 112

Slevogt, Max. Steinzeichnungen zu Fr. Wichert, Die goldene Kugel 223

Utitz, Emil. Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft 304

Waldmann, E. Max Slevogts graphische Kunst 346
Weinbrenner, Fr. Denkwürdigkeiten . 346
Welti, Albert. Briefe II 121
Wichert, Fritz. Die goldene Kugel . . 223
Woermann, Carl. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker 302

II. Bilder

Seite

Adam, Benno. Am Comersee 322

Barlach, Ernst. Alte Frau m. Stock, geg. 137
— — Russische Bettlerin 137
— — Schäfergruppe 138
— — Bettlerin mit Kind 139
— — Frierendes Mädchen 140
— — Schlafende Vagabunden 141
— — Hunger 142
— — Hundefänger 143
— — Rasender Barbar 144
— — Totentanz 145
— — Dona nobis pacem 146
— — Hoffnung und Verzweiflung . . . 147

Beyrer, Ed. Torso einer Tänzerin . . 310
Bick, Eduard. Büste des Freiherrn von der Heydt 166
Bock, L. Am Weiher 306
Breuer, W. Wolfgang. An der See, geg. 289
Broel, Gg. Radierfolge Waldsinfonie, geg. 65
— — „ „ . . 66—70
Buddhistische Plastik:
Nyoirin 105
Kwannon 106
Amida 107
Horyuji 108
Amida 109
Kwannon 110
Mittelfigur einer Dreifaltigkeitsgruppe 111
Amida 113
Bühler, H. A. Selbstbildnis . . . geg. 265
— — Aus der Radierfolge »Nachtigallenlied« 265. 267
— — Märchenbrunnen 268
— — Jüngling 269
— — Die hohe Zeit 271
— — Die Königskinder 272
— — St. Christoph 273
— — Mädchenbildnis 274
— — Der junge Traum 275
Bürkel, H. Rast bei der Feldarbeit . . 327
Burnitz, P. Blick auf den Taunus . . 170
Büttner, Erich. Der neue Paris 44

Caspar, Karl. Hubertus 348
Cézanne, Paul. Dorflandschaft 175
Conz, Gustav. Sommertag 161

Dahl, J. C. Norwegische Landschaft, geg. 161
Defregger, Franz von. Bildnis des Künstlers 150
— — Überfahrt 164
— — Bauernhausflur . . . . geg. 305
Dillis, Georg. Reitberg b. Dietramszell 102
Dorner, J. d. Jüng. Gebirgslandschaft . 100

Ebbinghaus, C. Teufel 225
— — Simson u. Dalila 226
— — Kunstreiterin 227
— — Büste Franz Lehmann 228
— — Brunnenfigur 229
— — Büste Karl Klingler 230
— — Büste Ludwig Frank 231
— — Weibliche Büste 232
— — Venus mit Tauben 233
— — David 233
Edzard, Kurt. Stehende 301
Engels, Robert. Überfall 276
— — Zeichnungen aus Matthießen »Himmelküster« 277. 285
— — Dorfstraße 278
— — Aus Bechsteins Märchen:
»Der König im Bade« 279
»Richter und Teufel« 280
»Des Königs Münster« 281
— — Zeichnungen 282
— — Aus Hebbels Novelle »Der Rubin« 283
— — Schaustellung 284
— — Skizzen 286
— — Bärenführer 287
— — Zeichnung aus Matthießen: »Hans der Räuber und Margret die Zauberin« 288
Eysen, Louis. Ampezzotal 171

Faistauer, Anton. Marienleben 119
Fehrle, J. W. Maria 352
Franck, Phil. Badende 47

Friedrich, Kaspar David. Felsenlandschaft 130
— — Hafen von Greifswald 131
— — Die Albrechtsburg bei Meissen . . 162

Georgii, Irene. Büste von Theodor Georgii 329
Georgii, Theodor Netzträger 330
— — Grablegung 331
— — Silvia Georgii 332
— — Weibliche Büste 333
— — Kentaur 334
— — Jüngling 335
— — Wasserbock 336
— — Büffel 337
— — Sizilianische Ziege 337
— — Wächter am Grabe 338
— — Büste Professor Jachmann 339
— — Pietà 340. 341
— — Büste Adolf Wolf 342
— — Büste C. P. Muffat 343
— — Mädchenbüste 344
— — Medaille 345
— — Plakette 345
— — Reh 346
Goldschmitt, Bruno. Gott schwebt über den Wassern 185
— — Wasser scheidet sich von der Erde 186
— — Moses verwandelt Wasser in Blut 187
— — Ruth 189
— — Judith 190
— — Esther 191
— — Auge um Auge, Zahn um Zahn . 192

Hanak, Anton. Badende 114
— — Die Erhebung . . geg. 177. 178. 179
— — Jung-Eva 180
— — Mädchen 181
— — Jüngling 183
— — Kniende 184
Harta, F. A. Die drei Weisen 120
Heckendorf, Franz. Rennen 48
Heinlein, H. Steg im Gebirge 321
Hengeler, Adolf. Groteske 305

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BILDER

Seite

Herterich, Ludwig von. Mein Büble geg. 1
— — Bildnis 1
— — Reitjagd 3
— — Pro mundi vita 4
— — Ulrich von Hutten 5
— — Studie zum Heiligen Georg . . . 6
— — Weiblicher Studienkopf 7
— — Der Sommer 8
— — Am Klavichord 9
— — Sommerabend 10
— — Vor dem Spiegel 11
— — Hasenstilleben 12
— — Jäger im Anschlag 13
— — Der Reiter mit dem Falben . . . 14
— — Waldhorn 15
— — Die Lebensalter 16
Heß, Julius. Landschaft. Rote Dächer 347
Heß, Peter. Chiemseelandschaft . geg. 99
Hildebrand, Adolf von. Bildnis des Künstlers 148
— — Der Hubertusbrunnen in München geg. 257
— — Figuren v. Hubertusbrunnen 258—261
— — Modell eines Monumentalbrunnens für Köln 262. 263
Hofelich, D. Isarüberschwemmung . . 308
Holl, Albert. Badende Mädchen . . . 311
Hosemann, F. W. Tanzende 136
Hoetger, Bernhard. Mädchentorso . . 167
Huber, Ernst. Der Ausflug 118

Jaeckel, Willy. Die Gekreuzigten . . . 307
Jakimow, S. von. Mädchen mit Katze . 303

Kaiser, Ernst. Dörfchen bei Possenhofen . . . . geg. 321
Kampf, Arthur. Kampf auf der Brücke 298
Kern, G. J. Akt 296
Kirchner, Eugen. Erdinger Moos . . . 151
— — Baumabhang 152
— — Ein Maler 153
— — Die Sempt bei Altenerding . . . 154
— — An der Traun 155
— — Lachsgang 156
— — St. Andrä 156
— — Erdinger Friedhofweg 157
— — Wiese am Überseer Bach 158
— — Chieming-Alm 159
— — Badesteg Feldwies 160
— — Feldweg 160
Klenze, L. von. Capri 323
Klimsch, Fritz. Niobide 28
— — Anadyomene . . . . geg. 28
— — Büste des Generalfeldmarschalls v. Bülow 29
— — Der Abend 30. 31
— — Mädchenakt 32
— — Badende 33
— — Büste Professor Warburg 34
— — Porträtbüsten 35. 36
— — Porträtbüste Professor Bumm . . . 37
— — Büste Professor Binding 39
Klimt, Gustav. Tänzerin 117
Kobell, Wilhelm. Reiter am Isarstrand . 99
— — Seelandschaft mit Schafen 103
Koch, Jos. Ant. Italienische Dorfstraße 234
— — Landschaft Serpentara bei Olevano 235
— — Berner Oberland (I) 237
— — Schmadribachfall i. d. Schweiz . . 238
— — Tivoli 239
— — Landschaft 240
— — Tiberlandschaft . . . . geg. 241
— — Kloster S. Francesco di Civitella . . 241
— — Tiroler Landsturm 242
— — Heroische Landschaft 243
— — Ruth auf dem Acker des Boas . . 244
— — Berner Oberland (II) 245
— — Zug der heiligen drei Könige . . 246
Kollwitz, Käthe. Kopf eines Toten . . 294
Kubin, Alfred. Das Ende des Krieges 289

Laage, Wilhelm. Sonne und Wind . . 297
Lauterburg, Martin. Ölberg 349

Seite

Lederer, Hugo. Stehende 300
Liebermann, Max. Die Netzflickerinnen geg. 193
— — Selbstbildnis 193
— — Grasende Ziegen 194
— — Der Weber 195
— — Die Ferkelchen 196
— — Das Altmännerhaus 197
— — Kellergarten in Rosenheim 198
— — Auf der Weide 199
— — Die Landschaft mit d. Zaun . . . 200
— — In den Dünen 201
— — Badende Knaben 202
— — Kanal unter Bäumen 203
— — Die Kartoffelarbeiter 203
— — Badende Knaben im Meer 204
— — Polospieler 205
— — Aus »54 Steindrucke zu kleinen Schriften von H. von Kleist« . . 206—208
Linde-Walther, H. E. Hafeneinfahrt . . 47
Lindenschmit, Wilhelm. Selbstbildnis 328
Lugo, Emil. Wiesenhang 129
— — San Salvator 134
— — Priengrund 135

Marées, Hans von. Ausfahrt der Fischerboote 169
Meid, Hans. Das Lied 290
Michel, George. Landschaft 163
Modersohn, Paula. Stilleben 176
Morgenstern, Karl. Tivoli 133

Neuenborn, Paul. Affen 123
— — Flamingos 124
— — Pelikane 125
— — Geier-Studie 126
— — Tiger 127
— — Schweine 128

Obsieger, Robert. Frühling 115
Oppler, Ernst. Am Atelierfenster . . . 46
Orlik, Emil. Palmen in der Wüste . . 292

Picasso, P. Pierrots 174

Rhein, Fritz. Bildnis Frau v. H. . geg. 209
— — Middelburg 209
— — Gärtnerei 210
— — Holländisches Dorf 211
— — Schriftsteller E. Frisch 212
— — Bellemy-Rade in Vlissingen . . . 213
— — Bildnis L. M. 214
— — Bildnis Max von Schillings . . . 215
Richter, Claus. Das Wirtshaus mit Reiter 45
— — Fahrt ins Freie 291
Richter, Ludwig. Am Brunnen . . geg 129
Rößner, Georg Walter. Fremdes Gestade 40
Rottmann, C. von. Einsame Föhre . . . 324
— — Perugia 325

Samberger Leo. Bildnis August Thyssen 309
Scheuren, C. J. N. Dorf in Jülich . . . 165
Scheurich, Paul. Diana . . . . . geg. 41
— — Konzert 41
Schiffner, Joh. Tanzendes Negermädchen 302
Schinkel, Carl Friedr. Gotischer Dom geg. 17
— — Der Morgen 17
— — Mondlandschaft 18
— — Landschaft 19
— — Erntefest 20
— — Blick in die Waldschlucht (Felsenhöhle) 21
— — Triptychon (Morgen-Mittag-Abend) 22
— — Landschaft mit Sonnenuntergang . 24
— — Rheinschloß 25
— — Der Morgen 26
— — Unter der Trauerweide 27
Schinnerer, Adolf. Reise des jungen Tobias 247
— — Fährboot 247
— — Toskanische Landschaft 248
— — Fränkisches Dorf 249
— — Die weiße Mauer 250

Seite

Schinnerer, Adolf. Lauscher am Wasser 251
— — Brücke bei Bruck 253
— — Simson 254
— — Badende Frauen am Meer 255
Scholderer, O. Stilleben 173
Schwarzer, M. Dämmerung 312
Simon, Erich, M. Auf der Brücke . . 295
Slevogt, Max. Löwenjagd . . . . geg. 81
— — Reiterbildnis 81
— — Bildnis Kohl 83
— — Selbstbildnis 84
— — Fräulein Steinhart zu Pferd . . . 85
— — Kinderbildnis 86
— — Nelken 87
— — Die Hartschierwache 88
— — Fräulein St. 89
— — Trauergottesdienst 90
— — General von S. 91
— — Amaryllis 92
— — Maiglöckchen mit Flieder in Kristall 93
— — Sonnenuntergang in der Pfalz . . 94
— — Der Nymphenburger See 95
— — Kleine Weinlese II 96
— — Göttertafel 97
— — Der Birnbaum 98
— — Wandmalerei im Gartenhaus des Gutes Neu-Cladow . . . . . . geg. 225
— — Märchenillustration 293

Teutsch, Walther. Kühe und Tannen . 351
Thoma, Hans. Schwarzwald-Landschaft 217
— — Landschaft mit Gewitterwolke . . 218
— — Sorrent I u. II 219
— — Sänger in der Laube 220
— — Bacchuszug 221
— — Hexentanz 222
— — Flötenunterricht 223
— — Putto mit Helm 224

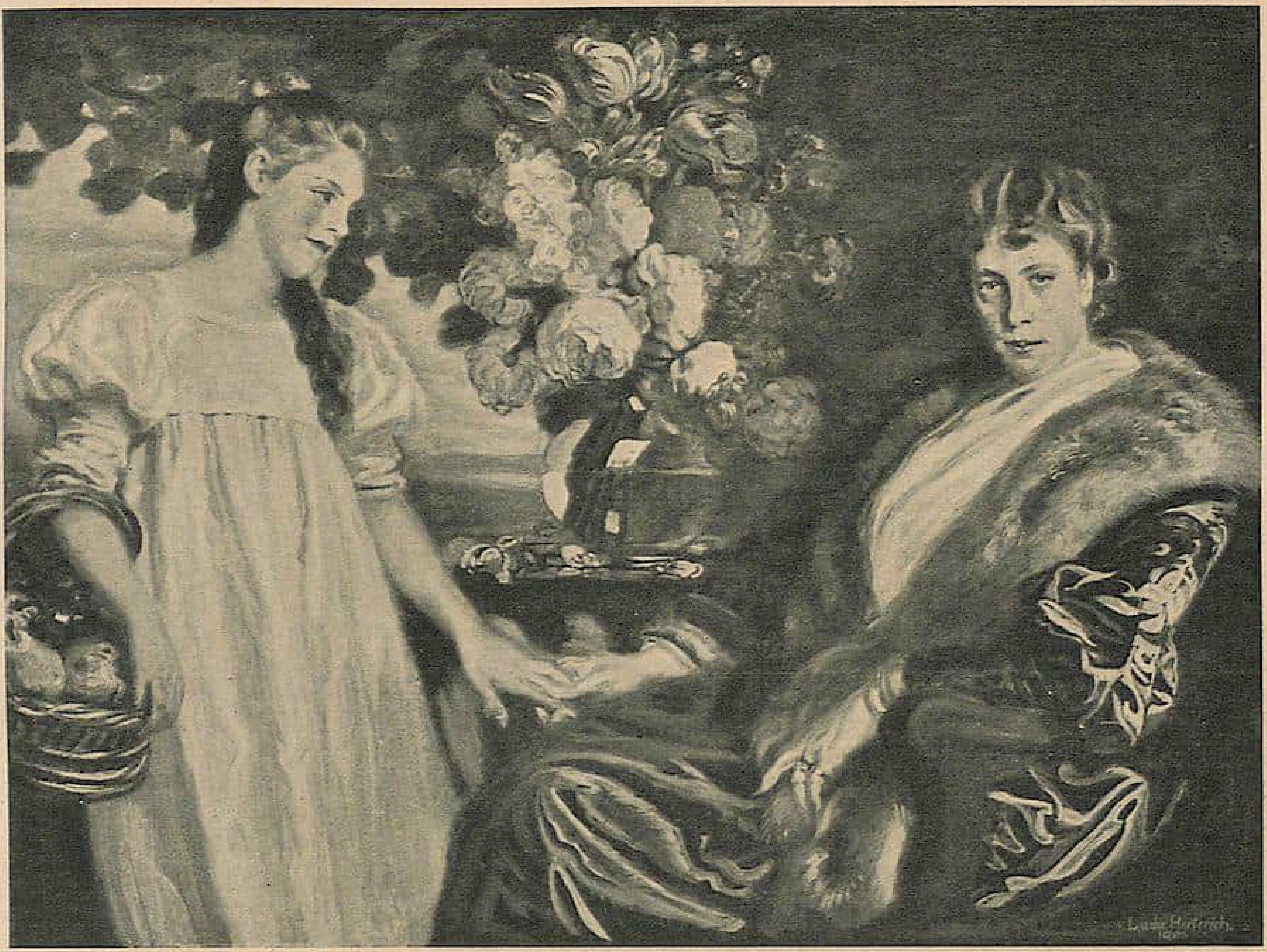
Ury, Lesser. Droschke 43

Wagenbauer, Max Joseph. Am Sonnenhof bei Dietramszell 101
Waske, Erich. Feldweg 42
Wehrle-Triberg, Paul. Mondnacht . . 313
— — Moorgrund 314
— — Vor dem Föhn 315
— — Gethsemane 317
— — Am Winterbach 318
— — Der Schafberg 319
Weisgerber, Albert. Bildnis des Malers Pascin 172
Wenck, Ernst. Sinkender Jüngling . . . 71
— — Träumender Knabe 72
— — Frauenporträt 73
— — Taufstein u. Taufgruppe der Lukaskirche in Berlin-Steglitz 74
— — Taufgruppe über dem Taufstein in der Lukaskirche in Berlin-Steglitz . . 75
— — Studie Jünglingskopf 76
— — Studie zum Johannes in der Taufgruppe 77
— — Studie (Kohlezeichnung) 78
— — Jünglingsfigur (Bronze) 79
— — Entwurf zu einem Grabmal 80
Wirsching, Otto. Flora . . . . . . geg. 49
— — Susanna (II. Fassung) 49
— — 1001 Nacht 50
— — Lebensalter 51
— — Gattin des Künstlers 53
— — Dämmerung 54
— — Siesta 55
— — Medea 56
— — Ulrich von Hutten 57
— — Lethe 58
— — Ambrogiuolo und Ginevra 59
— — In tempestate securitas 60
— — Geburtsanzeigen 61
— — Ophelia 62
— — Flüchtlinge 62
— — Ekkehard 63
— — Hochzeitswagen 64
Wolff, Heinrich. Mädchenbildnis . . . 304

B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH — MEIN BÜBLE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HERTERICH BILDNIS

LUDWIG VON HERTERICH

Auf der Bahn von der tonigen, saftigen, samtenen Malerei der Wilhelm-Diez-Schule, die entscheidend in den Entwicklungsgang der Münchener Kunst eingriff, zur impressionistischen Formauflockerung, der sich in München gerne monumental-dekorative Absichten gesellten — es war die malerische Ausdrucksform, die die frühesten Ausstellungen der Münchner Secession beherrschte —, begegnet dem Kunstfreund Persönlichkeit und Werk des Münchener Malers Ludwig von Herterich. Es ist ein weiter Weg, den der Künstler, der als eines kunstsinnigen und kunstfertigen Mannes Sohn und als Künstlerbruder sehr früh und jung zur Kunst kam, in nun fast fünf Jahrzehnten durchmaß. In der Stimmung und in der Gesinnung blieb sich Herterich im Wechsel der künstlerischen Richtungen alle die Jahre hindurch gleich. Er ist ein Romantiker, liebt — bald lauter, bald leiser betont — romantische Stoffe und Motive: Ritter, Reiter, Jäger, Heilige, große pathetische Naturgesichte und die farbenfrohe Zopfzeit, Feste und Aufzüge malerischer Zünfte. Herterich ist eine Art in unsere Zeit verschlagener und übersetzter Moritz Schwind, der einmal sagte, für ihn bedeute die Romantik eine Welt, wo man seine Feinde niederhaut, für seine Freunde durchs Feuer geht und einer angebeteten Frau die Füße küßt. Diese Stimmung zieht durch viele Werke Herterichs; sie ist lebendig in dem ersten zaghaften Versuch des Knaben, in der Ansbacher Vergolderwerkstätte des Vaterhauses in Feierstunden heimlich hingeschrieben, sie beherrscht sein St.-Georgs-Bild, mit dem er seinen ersten unbestrittenen Erfolg errang, durchflutet seinen „Ulrich von Hutten" und springt noch einmal stark und entschlossen in den romantischen Jäger- und Reitjagdbildern auf, die er malte, als er das sechzigste Lebensjahr schon hinter sich gebracht hatte. In dieser starken Liebe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

zu einem Weltanschauungsgedanken, der über unsere Zeit hoch aufschwingt in das Reich des Ideals, in dem Festhalten an einem gewissen Stoffumkreis als dem Entscheidenden — es tritt natürlich viel Studienmaterial anderer Art hinzu und an Formen und Gestalten ist Herterichs Werk sehr reich — ist die Stetigkeit der künstlerischen Entwicklung Ludwig Herterichs verbürgt.

Anders ist es mit dem formalen, im besonderen dem koloristischen Ausdruck seiner Kunst. Wie grundverschieden ist etwa das heute im Lübecker Staatsbesitz befindliche Historienbild „Johanna Stegen, das Heldenmädchen von Lüneburg" von der gewaltigen Pietà der Stuttgarter Galerie! Wie wandelte sich der Künstler, der in der Mitte der 1890er Jahre den „Sommerabend" malte und vor Monatsfrist „Die vier Lebensalter" schuf, ein in der Stimmung jenem frühen Werk zwar verwandtes, im Ausdruck aber ganz andersgeartetes Gemälde! Und trotzdem sind nirgends in der Entwicklung Lücken. Wenn sich Herterichs malerische Ausdrucksweise im Laufe von fast fünf Jahrzehnten wiederholt und entscheidend änderte, so geschah es nicht, weil ihn Einflüsse von außen, Rücksichten auf künstlerische Moden und Richtungen bestimmten. Sondern es lagen dem ausgesprochene Erlebnisse zugrunde. Herterich gehört nicht zu denen, die, haben sie sich einmal eine charakteristische Handschrift erarbeitet, nun um jeden Preis daran festhalten, weil sie ihre Eigenart aufzugeben befürchten, wenn sie die ihnen gehörende Form zerschlagen. Herterich ist eine der reichen, quellenden, sich selbst stets auf neue gebärenden Naturen, die nicht zu sparen brauchen.

Wie es ihm in dieser Hinsicht erging, wie er von der Diez-Malerei zu sich selbst fand, hat Herterich einmal in einer autobiographischen Skizze erzählt. Wie köstlich das gewesen sei, so ein angefangenes Bild der Diez-Schule! Diese feinen Beinschwarzlinien, die in Konturen und Schattierungen so musikalisch durcheinanderliefen, auf dem prachtvoll präparierten Brett, aber wie schwer auch aus diesem reizvollen Gewirr herauszukommen und feste Form und Gestalt zu gewinnen! Und wie sich dann vor Natur und Wirklichkeit das Rezept der Schule doch nicht bewährt habe: „Wenn ich aus dem Atelier von meiner Arbeit kam und vor die Akademie hinaustrat in die Neuhauserstraße, sagte ich mir: das sieht doch ganz anders aus als auf deinem Bild! Woher kommt das? Und um nun über diesen Eindruck klarzuwerden, nahm ich eines Tages mein Skizzenbuch und schrieb mir Ton für Ton auf, was ich vor mir sah. Auf dem großen Grau der Straße spielte sich alles ab; wie ein Schwarz als einfacher Lokalton auf dem Grau stand; wie ein dunkelblauer Soldat daherkam mit blauweißem Bandelier; wie nicht alle Köpfe der Menschen hell auf dem Grau standen, sondern viele tonig. Und vor allem: wie einfach, furchtbar einfach war die ganze Geschichte, und wie geschlossen in großen, ruhigen Flächen! Dann ging ich ins Atelier zurück, strich mir die Leinwand grau an, und in dieses Grau setzte ich die einfachen Schwarz und Dunkelblau, möglichst geschlossen, wie ich es noch im Gedächtnis hatte. Das sah nun freilich ganz anders aus als meine früheren Arbeiten, und meine Freunde waren überrascht, aber nur wenige von ihnen billigten meine neue Art."

Diese „neue Art" mag noch etwa in dem historischen Episodenbild aus den Freiheitskriegen, in dem in leidenschaftlichem Tempo aufgebauten und für seine Zeit farbig ungemein frisch gemalten Bild der „Johanna Stegen", besonders in der heute in bayerischen Staatsbesitz befindlichen Skizze dazu, erkannt werden. Aber Herterich war nicht gesonnen, hier stehen zu bleiben. Bald führte ihn ein anderes Erlebnis weiter. Er malte in seinem Atelier, für ein Ritterbild natürlich!, einen Schimmel. Dem behagte es nun aber gar nicht in dem heißen Raum, und da kam dem Künstler der Einfall, den Gaul in das Freie zu stellen und ihn durchs Fenster zu malen. „Und wie ich nun da draußen den Schimmel vor mir sah und darnach arbeiten wollte, merkte ich auf einmal, daß ich ganz andere Töne sah, als ich zu malen gelernt hatte, daß, was ich gemalt hatte, nicht zu dem paßte, was die Natur mir zeigte, daß ich das, was die Diez-Schule mich gelehrt hatte, in der Natur nicht brauchen konnte. Nun stellte ich mir oft Modelle ins Freie, und immer machte ich dieselbe Erfahrung; und alle meine Versuche, der Natur nahezukommen, mißglückten und mußten mißglücken. Denn ich hatte eben nicht gelernt, die Natur zu studieren, ich hatte dazu keine Anleitung gehabt. Ich hätte einen Lehrer gebraucht, der mich in die Natur hinausgeführt hätte, um mir die Augen zu öffnen, aber ich hatte in der Schule nur das Rezept gelernt."

Das also war Herterichs erste Begegnung mit dem Pleinair, sie geschah durch den Schimmel und das Malen zum Atelierfenster hinaus. Die Bekanntschaft mit den Werken Fritz von Uhdes und Max Liebermanns erfolgte erst später, allerdings hat sie Herterich in dem schweren Kampf um seine Kunst, den er damals kämpfte, nach seinem eigenen Zeugnis gestärkt und gefördert. Anderes kam hinzu: die Spanier und Franzosen auf der Münchner Internationalen Ausstellung von 1883, eine Reise nach Italien,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH — REITJAGD

3

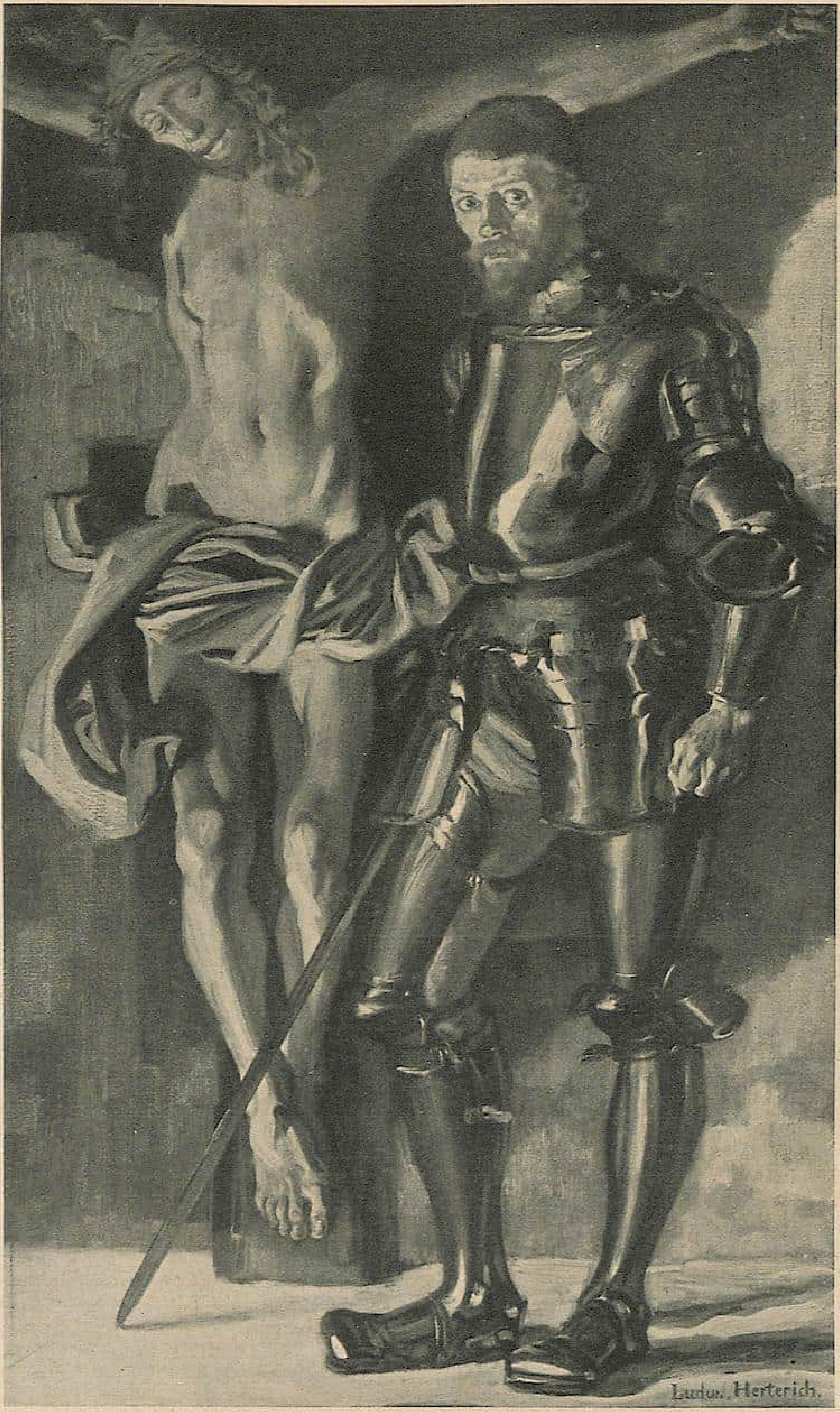
1*

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

4

LUDWIG VON HERTERICH — PRO MUNDI VITA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HERTERICH ULRICH VON HUTTEN

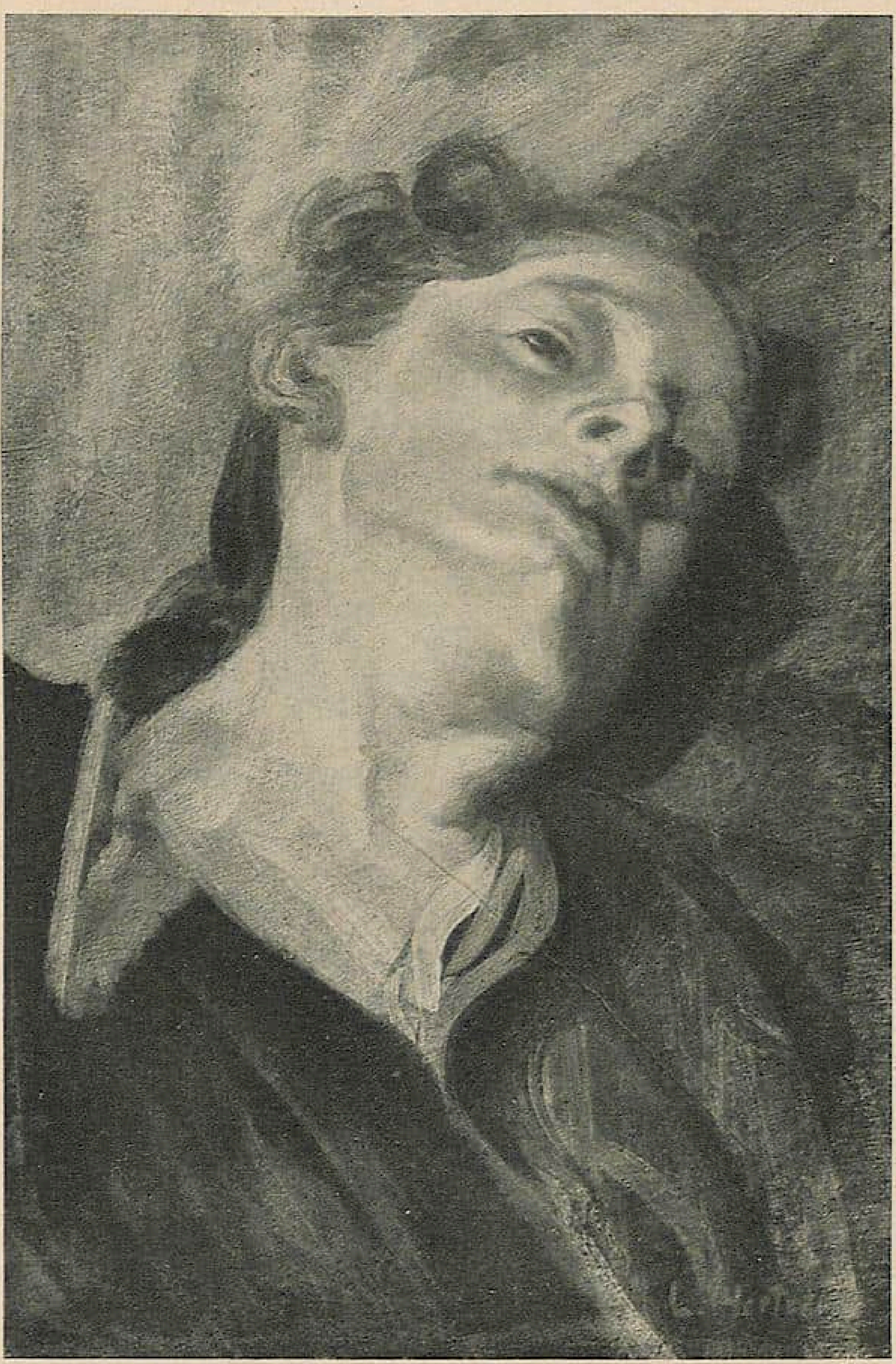
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH — STUDIE ZUM HEILIGEN GEORG

die Bekanntschaft mit den Fresken Mantegnas und Raffaels, die besonders den dekorativen Monumentalmaler, der damals schon in Herterich schlummerte, befruchteten, und die Ausstrahlung erlebnisreicher Stunden vor dem Papstbildnis des Velasquez in der Galerie Doria in Rom. Nach der Heimat zurückgekehrt, war das doch ein anderes Malen! Es war in jener freundschaftseligen Zeit, da sich der „Geniekasten" der Akademie, die talentvollsten jungen Leute, zu gemeinschaftlichen Ferienarbeiten zusammenfanden. Damals besuchte man besonders gern Ostenberg am Inn. Herterich, Exter, Dürr, Stuck, Becker-Gundahl gefielen sich an dieser förderlichen Freistatt junger Münchener Künstler. Es war ein glücklicher Sommer um 1890, als dort Stucks „Forellenweiher" entstand und vor Herterich der „St. Georg" aufstieg. Er fühlte sich im Vollbesitz seiner Kraft, die Weisheit des Pleinairs brodelte in ihm, die Anregungen Italiens, der fördernde Umgang mit den Freunden, die Arbeitsstille und die „Ansbacher Romantik — sagt Herterich — stak mir immer noch in den Gliedern, darum war das erste Resultat meiner Ostenberger Studien ein Ritterbild, der St. Georg"!

Das ist ein feines, fesselndes Stück Malerei. Die reich nuancierten Grün, vor denen, ganz

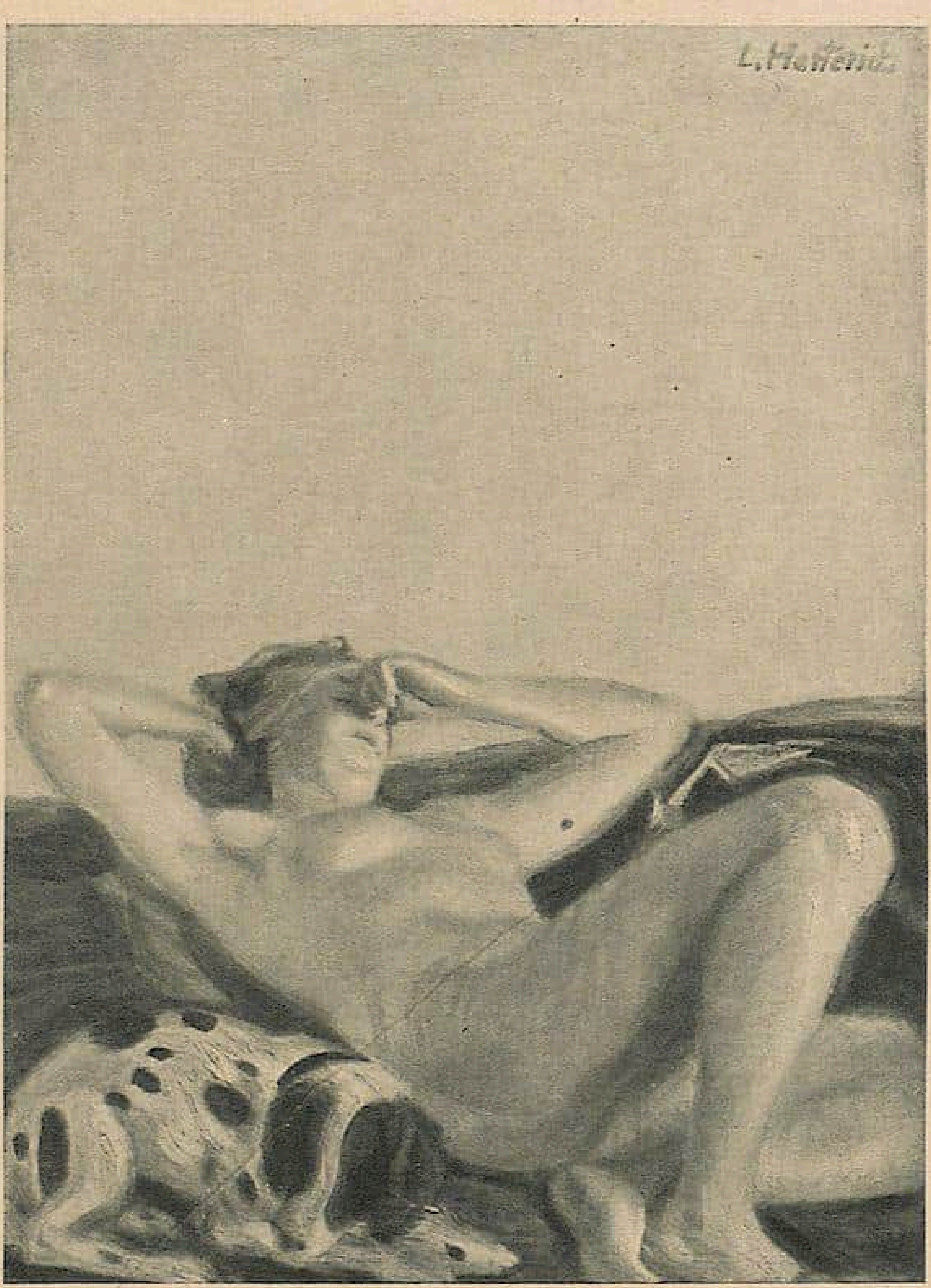
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HERTERICH — WEIBLICHER STUDIENKOPF

unwirklich, der duftig gemalte Schimmel steht, darauf als feste Vertikale die halb trotzige, halb verträumte Gestalt des heiligen Ritters — das ist in zarte Stimmung getaucht: ganz von Musik getragen ist das Bild. Als ein Dokument der impressionistischen Stimmungsmalerei, interessant und merkwürdig besonders in seiner Mischung der aus der älteren Münchner Malerei haftengebliebenen romantischen Elemente mit den rein malerischen Motiven, hatte es den bevorzugten Platz, der ihm einst in der Münchner Pinakothek eingeräumt war, wohl verdient: unbegreiflicherweise hat man es bei der Neuordnung abgehängt und einstweilen in das Depot versetzt. Mag sein, daß dabei ähnliche Gesichtspunkte der Beurteilung — nicht Herterichs, sondern der ganzen Entwicklungsperiode der Münchner Malerei, in die das Bild gehört — mitsprachen, wie sie gelegentlich der großen Kollektivausstellung von Herterichs Werk, im Frühjahr 1920 von der Galerie Heinemann in München veranstaltet, geäußert wurden. Damals hörte man die Äußerung, der sogenannte „Secessionismus", die „Übertragung dekorativen Ausdrucks in ursprünglich noch malerisch empfundene Bilder", habe das „Aufgeben der freien, in rein malerischer Spannung erreichten Lebensfülle" bedeutet, er sei nicht Bereicherung, sondern Mißverständnis und Verzicht gewesen. Zugegeben: die geschlossene, runde Fülle der Diez-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HERTERICH DER SOMMER

Schule und Diez-Malerei in der ergiebigen Zeit von 1870 — 1890 wurde durch die der Einfachheit halber, aber nicht ganz zutreffend und erschöpfend hier als Sezessionismus bezeichnete Stilbewegung zerschlagen; zugegeben auch, daß fast ein halbes Jahrzehnt hindurch experimentiert wurde und dabei nicht immer glückliche und vor dem Richterstuhl der Nachwelt standhaltende Leistungen herauskamen — aber was hätte denn geschehen sollen? Man konnte doch nicht immerzu in der Weise eines Lindenschmit, Löfftz, Diez weitermalen! Kunst ist Entwicklung, bei der Einzelpersönlichkeit sowohl als bei der künstlerischen Gesamtheit. Und in der Kunst spiegeln sich, nicht illustrativ natürlich, aber in der Stimmung und im Habitus, die Kulturströmungen der Zeit. Was Diez und seine besten Genossen geschaffen und für recht gefunden hatten, das war Spiegelbild des Deutschland von 1870 in seiner biedermeierlichen Stetigkeit, war in seiner Gefaßtheit und reizvollen Anmut Malerei einer Zunft von Menschen eines friedfertig-bescheidenen Volkes. Die Generation nachher wollte weiter. Aus den Selbstzeugnissen Herterichs erhellt, wie er, trotz einer gewissen altmodischen Gesinnung, die ihm menschlich sehr konservative Züge einzeichnet, von dem Ausdruck der Diez-Schule wegstrebte. Und so auch seine Gefährten und Weggenossen. Etwas Elementares war in ihnen allen, und dieses Elementare erklärt sich nicht so leichthin als der Überschwang der Jugend, sondern es war Ausdruck einer neuen Zeit, die auch ihrerseits neuen künstlerischen Ausdruck forderte. Gewiß trug diese Zeiterscheinung in das Werk manch eines jener Kämpfer Zwiespältigkeiten, verwirrte, zerriß ihn, unverkennbar sind wie im Werke etwa Dürrs, Becker-Gundahls und Exters auch in Herterichs Schaffen tragische Züge. Aber all das mußte notwendig sein, war unvermeidbar.

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH AM KLAVICHORD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH — SOMMERABEND

Es gibt Zeiten, die zu ernten berufen sind, andere müssen säen, und nicht jedes Samenkorn fällt auf fruchtbaren Boden und geht auf. Es waren Zeiten bitterer Saat, die Herterich durchkostete, aber — er bestand.

Während malerisch aufgelöst wurde und es Mode war, die Gestaltungen in skizzenhafter, falsch verstandener impressionistischer Art zu zerfasern, arbeitete Herterich, der monumentalen Absichten voll, auf strengen, klaren, präzisen Ausdruck hin: der Freskomaler, der sich an Mantegna geschult hatte, und dem zugleich Tiepolo, der in Herterichs schönem Frankenland sein feurigstes Werk geschaffen, im Blute sang, kündigte sich an. Hausenstein ist Herterichs Einfluß auf den jungen Weisgerber gelegentlich nachgegangen und kam dabei zu der hierher gehörigen Feststellung, „daß das Malerische bei Herterich von einer nur auflösenden Art einem zusammenfassenden und geschlossenen Ausdruck zustrebte und daß in seinen Bildern der Schritt von der aus den siebziger und achtziger Jahren überlieferten naturalistischen Aufnahme des Gegenständlichen, die mit dem Impressionismus eigentümlich verknüpft war, zu einer bis ins Visionäre gesteigerten Beteiligung des Gefühls versucht werde“. Damit ist der Stil Herterichs, wie er seine

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH VOR DEM SPIEGEL

Werke etwa des letzten Jahrzehnts regierte, glücklich umschrieben, das Fazit gezogen des Weges, der von der Diez-Schule und dem verträumten weiblichen „Halbakt vor Schwarz" zur „Pietà" führte und darüber hinaus zu dem bewegten, auf starke dekorative Effekte bester Art gestellten Bild einer Reitjagd, das im Winter 1919 auf 1920 entstand.

Herterichs Schaffen muß man, nachdem man sich klar gemacht, wie es sich stilistisch entwickelte, rein materiell in die zwei großen Gruppen scheiden: Tafelbilder, Schöpfungen intimer Malerei, einerseits und Fresken oder freskenhaft behandelte Bilder andererseits. Da München Herterichs großes Künstlertum leider nicht zur rechten Zeit erkannte und auch, als es erkannt war, nicht zu nutzen wußte, so hat ihm die Stadt seiner besten Tätigkeit, die zugleich die Stadt seiner ganzen Liebe ist, nicht Gelegenheit gegeben, sein großes Können an einem großen, monumentalen Freskowerk zu beweisen. Es ist nichts da, das für ihn zeugt, als das 1908 entstandene Plafondgemälde im Ausstellungsrestaurant auf der Theresienwiese, auf Veranlassung Emanuel von Seidls entstanden: bei denkbar ungünstigstem Ausschnitt

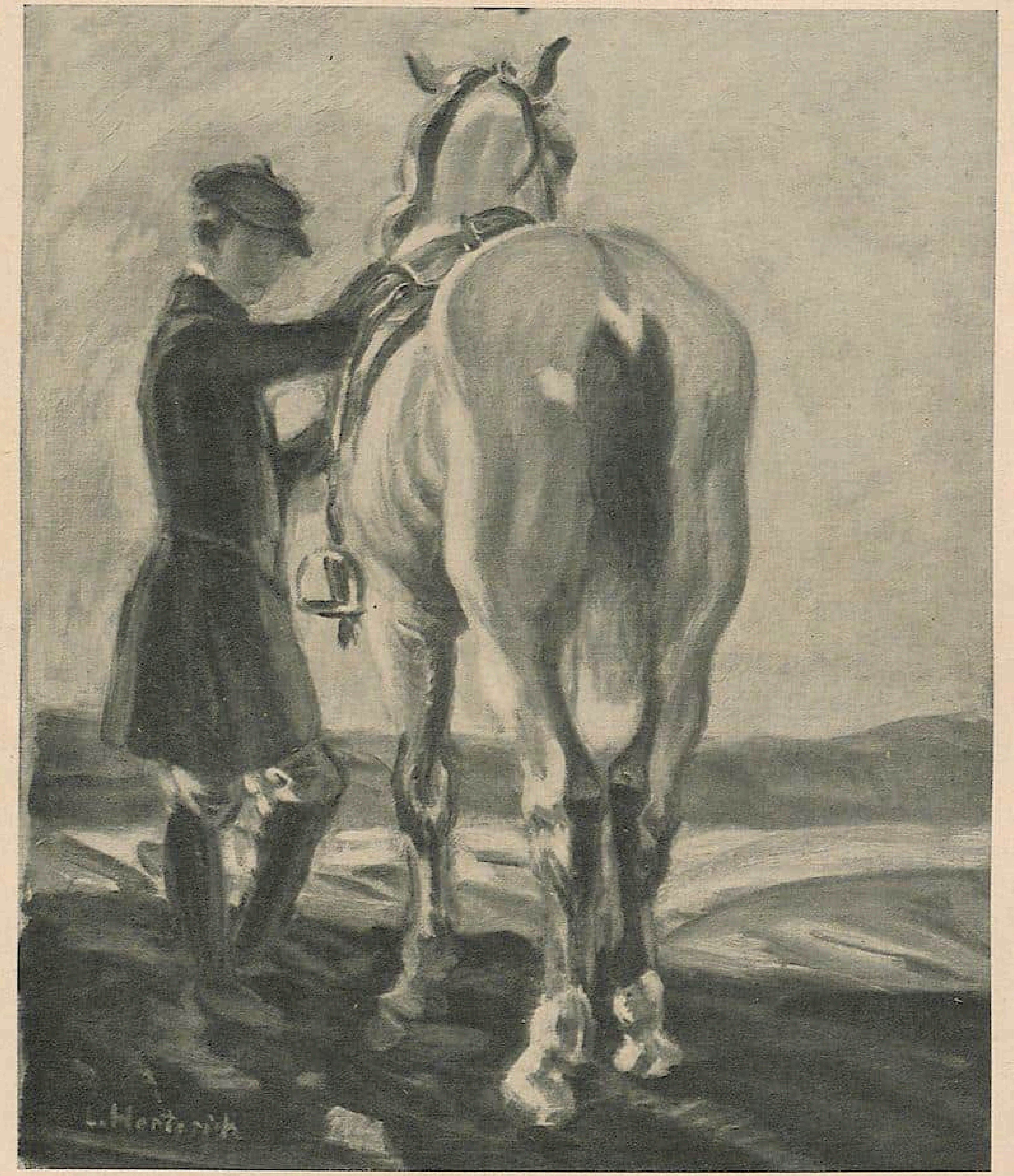
SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH HASENSTILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH JÄGER IM ANSCHLAG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



LUDWIG VON HERTERICH DER REITER MIT DEM FALBEN

und Format eine ganz meisterhafte Bezwingung des riesigen Raumes. Hell, luftig, sommerlich, das Herterich stets am Herzen liegende Problem der Weiß-Malerei in besonders feiner Weise variierend, ist ein Münchner Künstlerfest zum Ausgangspunkt eines prächtigen Gemäldes geworden. Die ähnlich gedachte, aus gleicher Kunstgesinnung entsprungene Dekoration des Wasserburger Rathaussaales kam leider nicht zustande, dagegen kann man in Essen, Bremen und in Schloß Stein im Erzgebirge Herterich als dekorativen Maler des bemerkenswertesten (inneren) Formats, als einen Monumentalisten, der die größten Wände und Räume klein kriegt, kennenlernen.

Die Zahl seiner Staffeleibilder ist zahlreich. Im Thematischen berührt sich in diesem Umkreis manches mit den Fresken, so etwa das kürzlich entstandene, in seinem frieshaften Format, aber auch in der kompositionellen Gesamtheit auf das Dekorative hinhaltende Temperagemälde der vier Lebensalter. Auch hier ist um das stets leise vorklingende Weiß das mannigfaltige Ensemble einer kraftvoll besetzten Palette, auf der sich der Künstler so gern seine zarten, warmen Töne mischt, gruppiert. Einem in der Stimmung ganz echten Herterich besitzt Dresden, den „Ulrich von Hutten". Da hier nun schon einmal vom In-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

haltlichen der Kunst Herterichs die Rede ist, so möge man die Fülle der Gesichte im Werke Herterichs bei gleicher Stimmungsgrundlage ermessen: auf der einen Seite die frohe, zopfige Reitjagd im Hause Zentz in München und das Künstlersommerfest auf dem Plafond des Ausstellungsrestaurants — auf der anderen Seite der eiserne Ritter, der Freiheits- und Glaubensstreiter Ulrich von Hutten, der neben seinem gekreuzigten Gott die Wacht hält — zwischen beiden Bildern wie ein brausendes Meer immer wieder anbrandende Einfälle und Ausformungen, und alle irgendwie romantisch. „Mit meiner ewigen Romantik bin ich ein ganz altmodischer Mensch", meinte der Künstler selbst einmal. Diese Äußerung gab mir vor einiger Zeit an anderer Stelle Veranlassung, ihr in Hinblick auf das künstlerische Wesen Herterichs folgenden Kommentar mitzugeben: Mag sein, daß dem Künstler im Zeitalter des die Kunst ihrer Geistigkeit entkleidenden rassereinen Impressionismus eine solche Anschauung beikommen konnte, heute indessen hat in den besten Erscheinungen der Kunst eine neue Geistigkeit Kraft gewonnen, die man mit der Romantik vergleichen kann und die eben da anknüpft, wo Persönlichkeiten stehen und künstlerische Bekundungen gefunden werden, die von der Art Herterichs und seines Werkes sind, die über Jahrzehnte über Richtungen und Moden hinweg ihren Platz behaupteten und ihn in alle Zukunft behaupten werden.

Georg Jacob Wolf

LUDWIG VON HERTERICH WALDHORN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LUDWIG VON HERTERICH

DIE LEBENSALTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL FRIEDRICH SCHINKEL GOTISCHER DOM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL FRIEDRICH SCHINKEL DER MORGEN

SCHINKEL ALS LANDSCHAFTSMALER

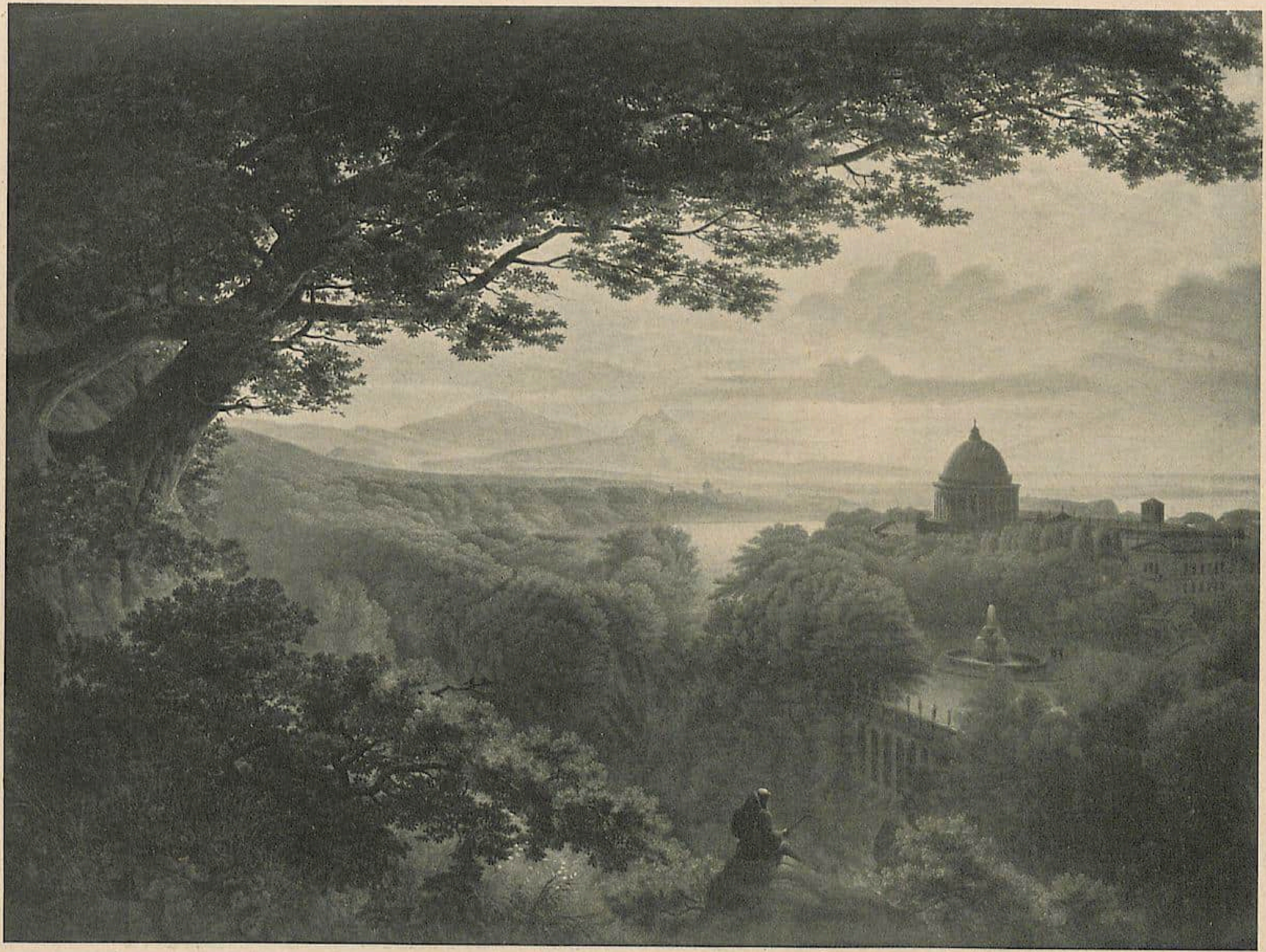
Zeitgenossen spendeten dem Landschaftsmaler Schinkel uneingeschränktes Lob. Man fühlte in seiner Auffassung von der Natur einen wesentlichen Teil der künstlerischen Sehnsucht der Zeit in reinster Gestaltung sich kristallisieren. In der Tat scheinen auch diese Schöpfungen dem großen Baumeister alle Energien, die seinem geistigen Dasein so eigentümlich sind, gelöst zu haben. Das starke Bewußtsein, die anschauenden Gemütskräfte eines Volkes zu bilden, die Großheit seines Willens im Schaffen zu dienen, sie sind nicht nur Momente der baumeisterlichen, sondern auch seiner malerischen Phantasie. Ja es scheint sogar, daß der Landschafter Schinkel dem Baumeister die Wege geebnet hat, den sein Genius zu gehen sich gesetzt hatte. Wenn der vergangenen Generation in dieser Naturauffassung vieles „gelehrt" erschienen sein mag, so könnte in unseren Tagen die Einstellung auf eine Idee, die Schinkels künstlerische Phantasie beherrscht, manchem Verständnis wieder begegnen.

Das Bauwerk als Bild zu denken, zu sich selbst wie auch zu seiner Umgebung, war ein Stilmoment des 17. Jahrhunderts. Das 18. Jahrhundert trug hierzu nicht prinzipiell Neues hinzu, wohl aber einen Reichtum an individuellen Einzellösungen, die dem akademischen rationellen Zug des 17. Jahrhunderts nicht gegeben waren. Weniger als Stilform denn als Lösung wollen die Entwürfe des jüngeren Gilly gewertet werden. Nicht tritt die Situation als starres Dogma auf, das dem Einzelkubus sein Maß diktiert, sondern jene klingen zum Ensemble zusammen. Beherrschende malerische, nicht geometrisierende Faktoren schaffen das Baubild. Hier liegen des jungen Schinkels entscheidende Eindrücke. Wie Bauwerk und Umgebung, Denkmal und Platz gleiche Teile eines Bildes sind, in welchem die Idee des Ganzen sich erhebt, so soll auch die Landschaft als Denkmal sich symbolisieren bei Schinkel, wie ähnlich eine ganze Epoche in den Entwürfen zum Friedrichsdenkmal bei Gilly. So wird sein

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

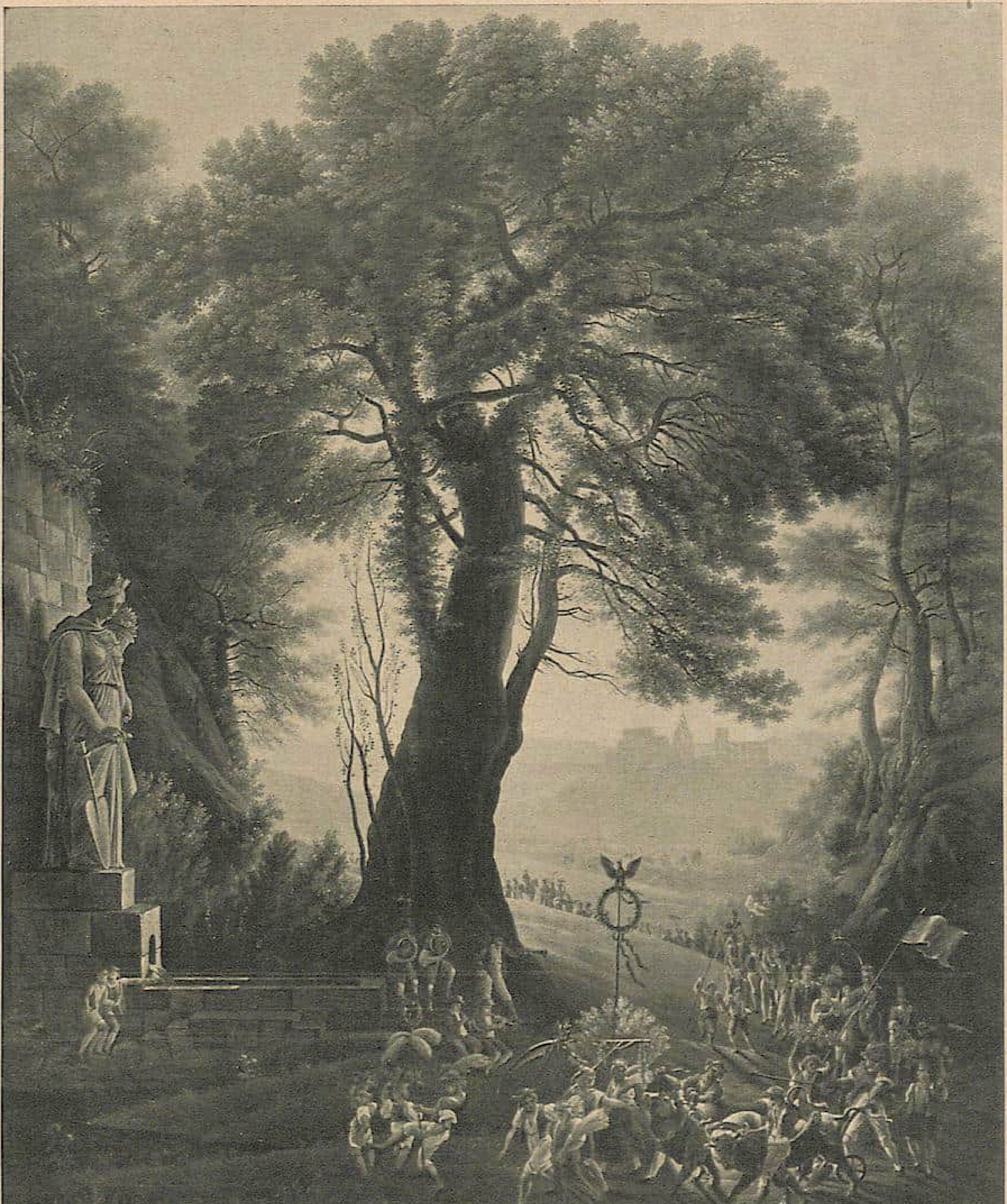
CARL FRIEDRICH SCHINKEL MONDLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



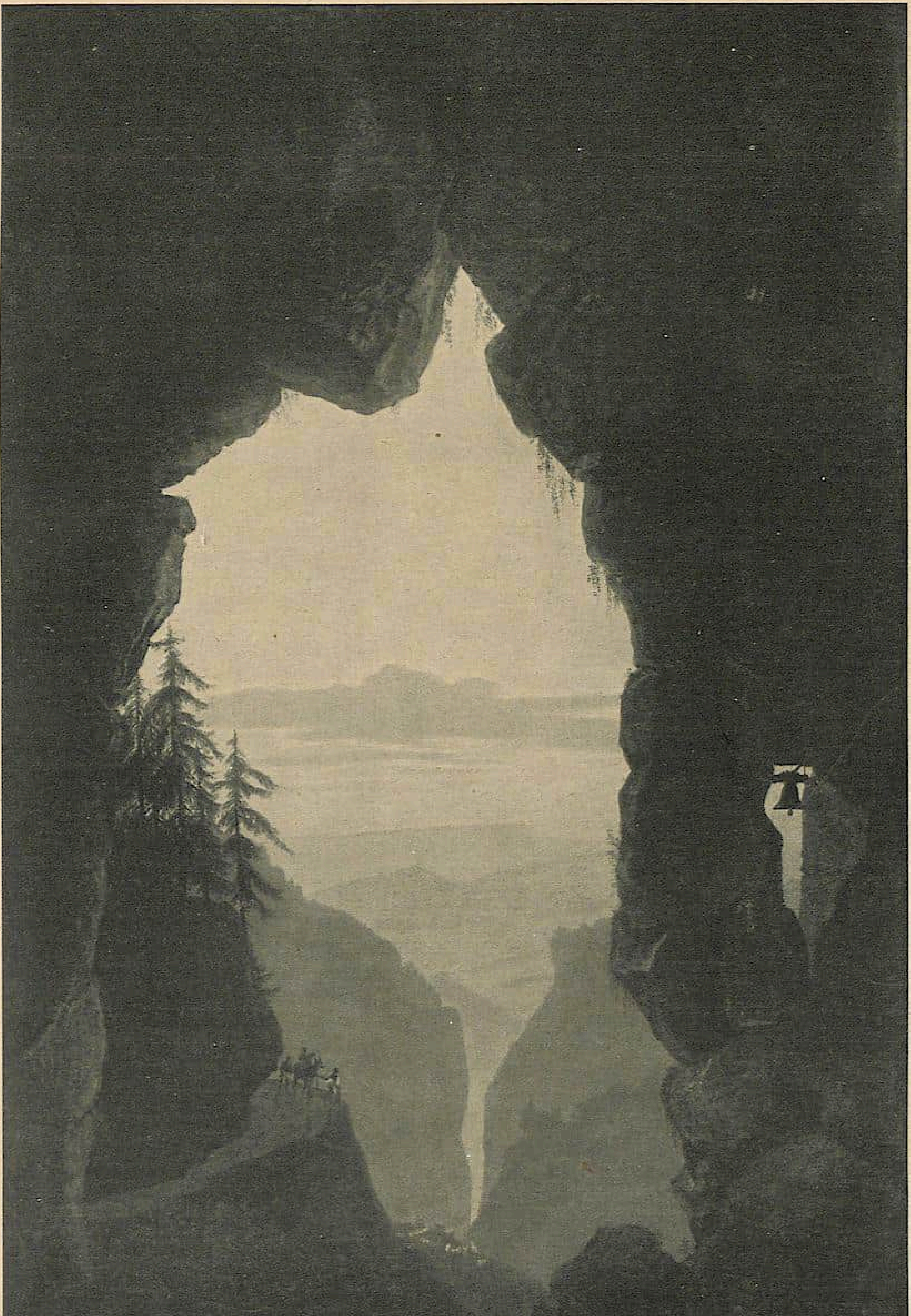
CARL FRIEDRICH SCHINKEL — LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL FRIEDRICH SCHINKEL — ERNTEFEST

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL FRIEDRICH SCHINKEL BLICK IN DIE WALDSCHLUCHT (FELSENHÖHLE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Naturgefühl zur Gedankenkunst. Er sammelt alle Natureindrücke in eine begriffliche Einheit, die der Anschauung als Symbol vorstellbar ist. Die Unmittelbarkeit der einzelnen Stücke geht unter und wird von einer geistigen Spannung zu einer beherrschenden Idee emporgehoben. Nur aus dem ungeheuren Abstraktionsvermögen des deutschen Idealismus jener Zeit kann eine solche Einstellung verständlich werden. Alle lyrischen Stimmungen sind erstarrt: mehr Schiller als Goethe. — Die Elegie der idealen Landschaft der Poussins und Claudes ist verklungen, der arkadische Unterton als zu müde verworfen. Sich verlieren im Genuß eines goldenen Zeitalters ist zu feminin für die männliche Struktur der Schinkelschen Phantasie. Dem unbestimmten Gefühl des Pantheismus des 17. Jahrhunderts tritt die bestimmte Forderung nach einer aktiven, alles ergreifenden Idee gegenüber. Kultur stellt sich somit über Natur; es ist auch eine Romantik, aber die des Historizismus des 19. Jahrhunderts. So tritt an Stelle der passiven Ruine einer Zeit die aktive Rekonstruktion von Gebäuden. Hier führt eine streckelang der Baumeister die Zügel. Wie Ausstrahlungen des in der Bildung der Dinge sich immer betätigenden Wesens der Kultur einer Zeit formt sich die Landschaft als Denkmal. Ihr Lebensgefühl will Erbauung, ist Vorbild, nicht Nachbild.

In den Federzeichnungen der Jahre 1800 bis 1803, die das Schinkelmuseum in Berlin bewahrt, wird noch mehr arrangiert, im Sinne Hackaerts, als komponiert im Sinne Claudes. Die erste italienische Reise weitet dann den Blick, und hinzutritt ein lebhafter Sinn für die Beziehung des Einzelnen zum Ganzen. Man lese die Briefe und Aufzeichnungen dieser Reise, wie alles auf einen gemeinsamen Sinn bezogen wird, wie alles physiognomischen Charakter gewinnt. Was die baumeisterliche Phantasie durch die Beschwerung der kubischen Distanzierung und Ordnung noch nicht hätte bewältigen können, fördert die planimetrisch szenische Abkürzung auf der Bildfläche. So erscheint der unfreiwillige Verzicht, den seine Bautätigkeit nach 1805 — nach der Rückkehr aus Paris — sich durch die Verarmung Preußens auferlegen muß, wie eine Stufe in seiner Entwicklung.

In diese Zeit fallen seine wertvollsten Landschaftsmalereien, von denen einen großen Teil die Nationalgalerie in Berlin jetzt im Corneliussaal zusammengestellt hat und die hier in Abbildungen erscheinen.

Anfangs wurde die Romantik seines Historizismus auf ziemlich derbe Weise popularisiert. Für die Gropiusschen Weihnachtsausstellungen malte er perspektivisch optische Bilder, zu denen er selbst den erklärenden Text schrieb. Ihre Titel muten uns heute wie die drei Sterne im Baedeker an, die lehrhafte Bildung popularisiert im Übereifer. Daß die sieben Weltwunder für das kleine Gropiustheater besonders an ihren architektonischen Teilen für die geistreichsten Rekonstruktionen der Wunderbauten des Altertums gelten konnten, wollen wir Franz Kugler, der sie sah und beschreibt, glauben. Daß Schinkel sich selbst dabei popularisierte, als er Zeitstimmungen geschickt aufgriff und 1813 den Brand von Moskau auf der Leinwand inszenierte, so daß schon um 6 Uhr des Abends alle Straßen in der Nähe der Ausstellung mit Equipagen gefüllt waren, konnte seinem Charakter nichts schaden.

Daneben gingen in der Arbeit die kleineren Ölbilder her, für die als Besteller teils General Gneisenau und der Konsul Wagner besonders bekannt geworden sind.

Er selbst urteilte, daß die reine Landschaft Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurückläßt. Darauf käme es an, den Charakter eines Landes durch Figur und Landschaft in gegenseitiger Verschmelzung recht „concis“ zu geben. Hierfür ist der gotische Dom (Abb. siehe Mattbeilage) aus dem Jahre 1813 ein treffliches Beispiel. Das Bauwerk auf der Bastei denkt die Situation der Landschaft — wie ähnlich der Limburger Dom an der Lahn — zu Ende. Naturkräfte strählen in die Luft aus, ergriffen und geformt durch die bildende Idee der Natur im geistigen Wollen des Menschen, dessen höchster Zustand die künstlerische Ausformung ist. In einem Bilde aus dem Jahre 1815 erscheint das genußvolle Leben italienischer Fürsten des 16. Jahrhunderts als die höchste Ausstrahlung der Kulturidee der Zeit (Abb. S. 27) und über der kuppelbekrönten Stadt trifft sich unter zwei riesigen Weiden der Fürst mit Edelleuten und Trabanten auf einer umformten Anhöhe: Kulturphysiognomik in Landschaftsdarstellungen. Daß die hohen geistigen Spannungen seiner Ideen sich langsam als Kristallisation reichster und intensivster Natureindrücke ergeben, zeigen besonders die Landschaften, in denen architektonische Zeichen zurücktreten, wie in dem frischen Morgen mit den Kindern, dem Abend über den Wassern und Wäldern, die nur der Potsdamer Havelgegend entnommen sein können, und der Landschaft mit dem spitzen Bergkegel und Wasserfall. Hier ist mehr Natur als Kulturromantik, mehr Caspar David Friedrich Nähe.

Der Aufbau dieser Landschaften steht aber auch noch unter symbolischen Formen. Jener Bergkegel mit den dünnen Tannen, die seinen Umriß begleiten, wird zum Altar, der unsere Sehnsüchte aufwärts trägt. In der Komposition tritt diese symbolische Akzentuierung für die

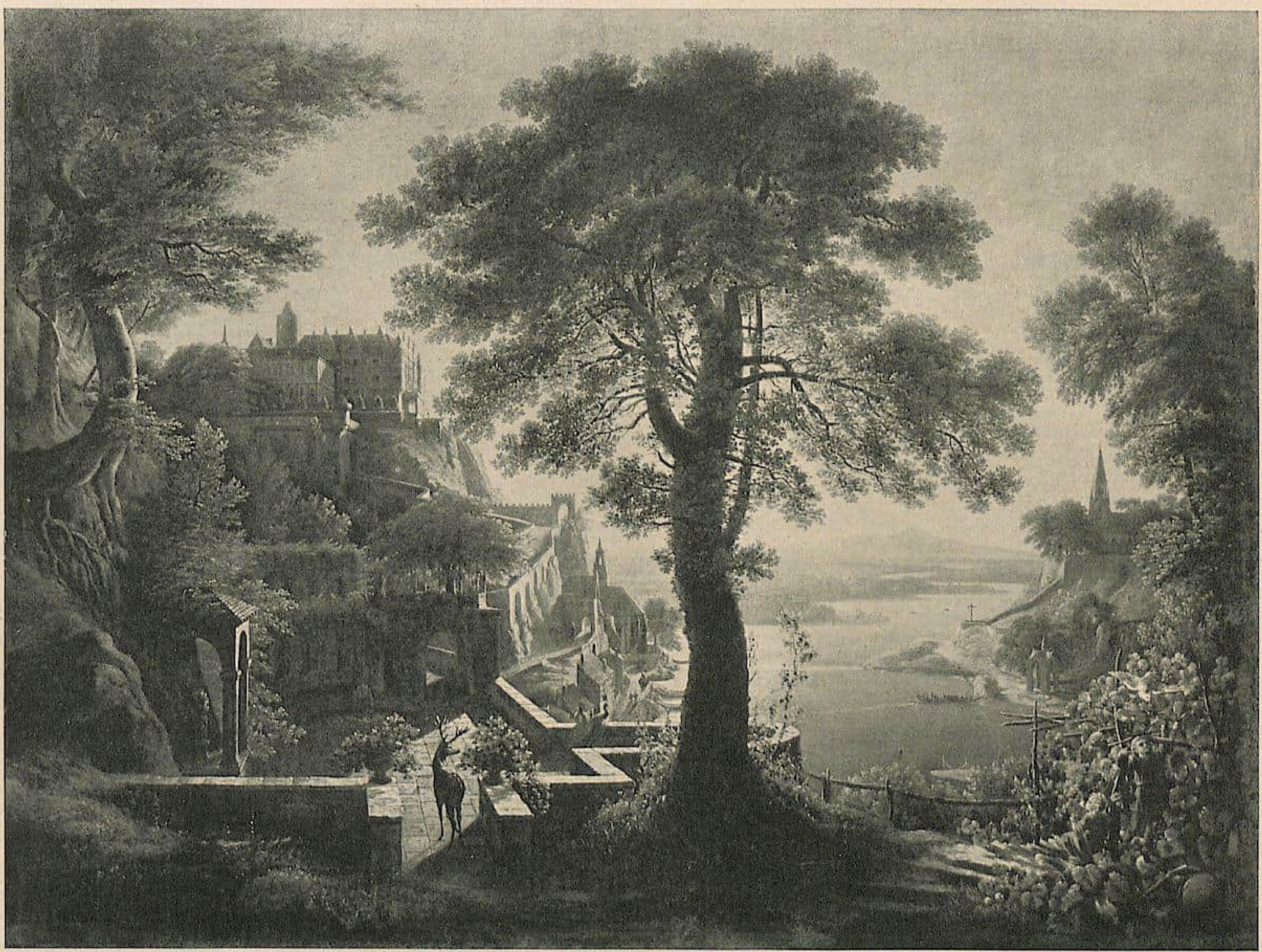
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL FRIEDRICH SCHINKEL — TRIPTYCHON (MORGEN — MITTAG — ABEND)

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CARL FRIEDRICH SCHINKEL — LANDSCHAFT MIT SONNENUNTERGANG

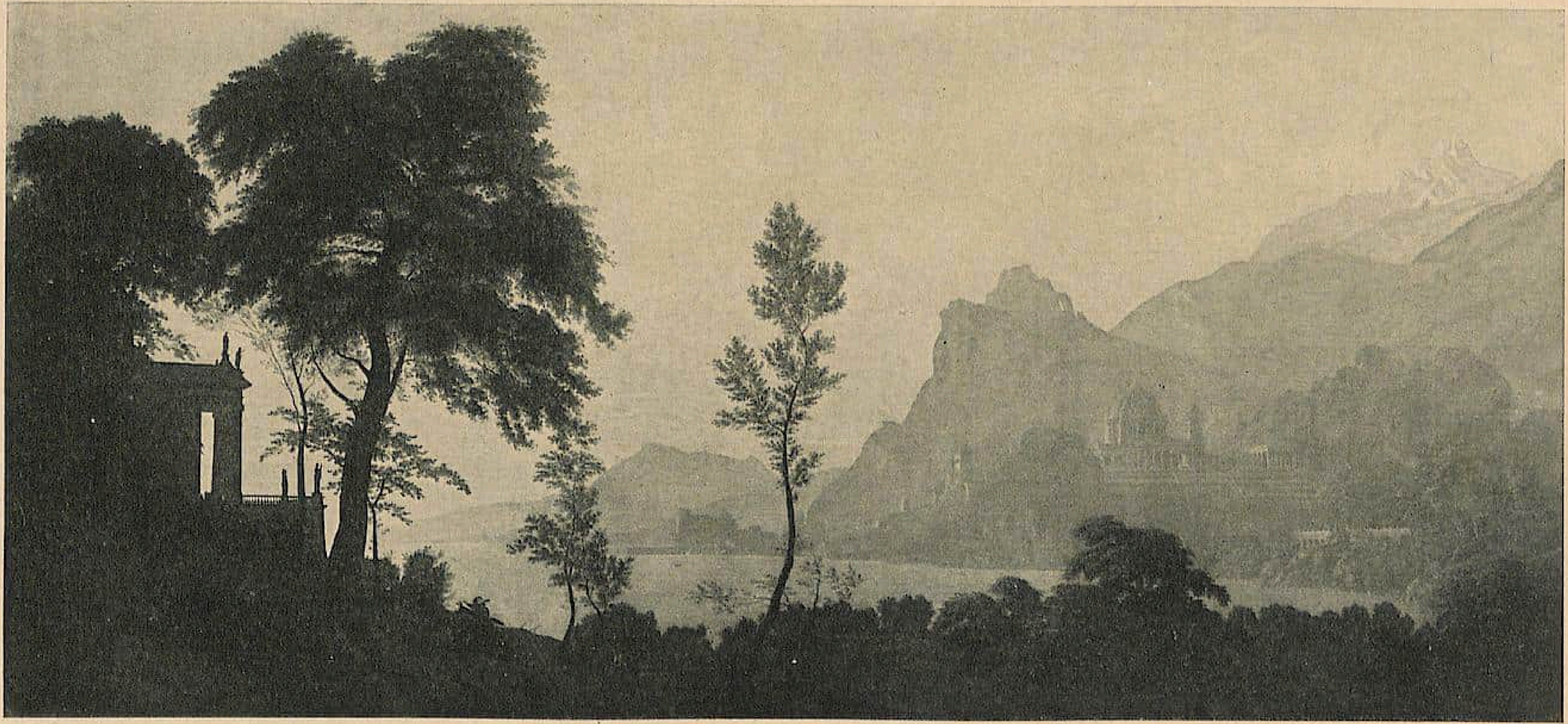
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



CARL FRIEDRICH SCHINKEL — RHEINSCHLOSS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

26



CARL FRIEDRICH SCHINKEL

DER MORGEN

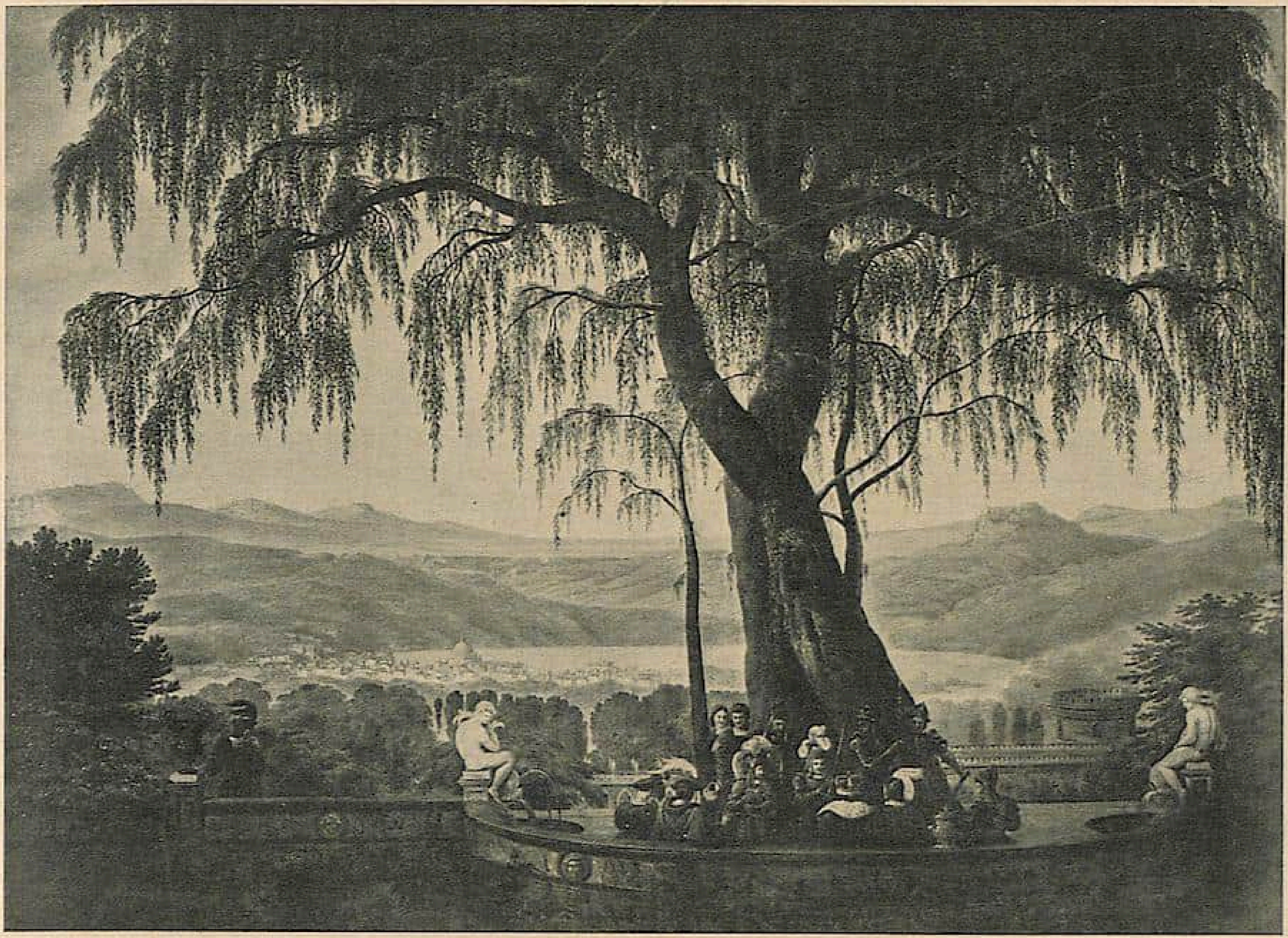
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Freiheit der Raumgliederung öfter hemmend auf. Fast alle diese Kompositionen sind reine Zentralanordnungen; das Symbol im Mittelpunkt, das den Raum sperrt. Hinzu tritt die starke zentrifugale Lichtführung, die in kontrastreicherm Spiel sich bewegt und das Kompositionsgerüst eigentlich mehr bestimmt als die Führung der Linien. Oft gewinnt sie eine Eigentiefe in der Farbe, daß eine Chromatik entsteht, die nur mit C. D. Friedrich verglichen werden kann.

Weniger von der historischen Kulturkraft geleitet, bewegt sich sein Naturgefühl in den großen sechs Landschaften, die er 1815 für den Kaufmann Humbert in der Brüderstraße zu Berlin ausführte. Mögen ihre Motive sich aus geographischen Ansichten auch ableiten lassen, mögen Comer See, nordische Natur und die Alpen die Formen stellen, das Licht oder besser die Beleuchtung differenziert das Leben der Natur in den Symbolen vom Morgen bis zur Nacht. Tageszeiten erscheinen hier nicht wie bloße Zustände, sondern wie Wesenheiten, in denen sich die bildende Idee der Natur offenbart. Ihr Raumgefühl bleibt in der Ausbreitung der Dinge oft auf der Fläche befangen — man denke hier an die plastische Klarheit der Landschaftsgrundrisse Anton Kochs — in dem Bild mit dem „Mond und der Ruine", der Nacht ist er ganz zum Naturromantiker geworden. Es ist auch hier stille Havelgegend mit der großen Weitung der Flächen. Hundert Jahre später konnte Leistikow diesem Stück Natur nichts Gehaltvolleres abgewinnen. Im Jahre 1825 malte er sein bekanntes Bild „Die Blüte Griechenlands" (im Haag). Die Romantik seines Historizismus hat ihre Glut verloren. Er illustriert, und die Figur tritt in den Vordergrund. Die Einheit der Idee bildet sich nicht mehr wie im gotischen Dom. Das Symbol ist ein ganzes System geworden und die glühenden Gefühlsspannungen der zehner Jahre sind ausgekühlt. Die Generation nach ihm hat die historische Landschaft novellistisch verkleinert. Die reinen Wasser seines Idealismus waren durch geographische Richtigkeit getrübt worden.

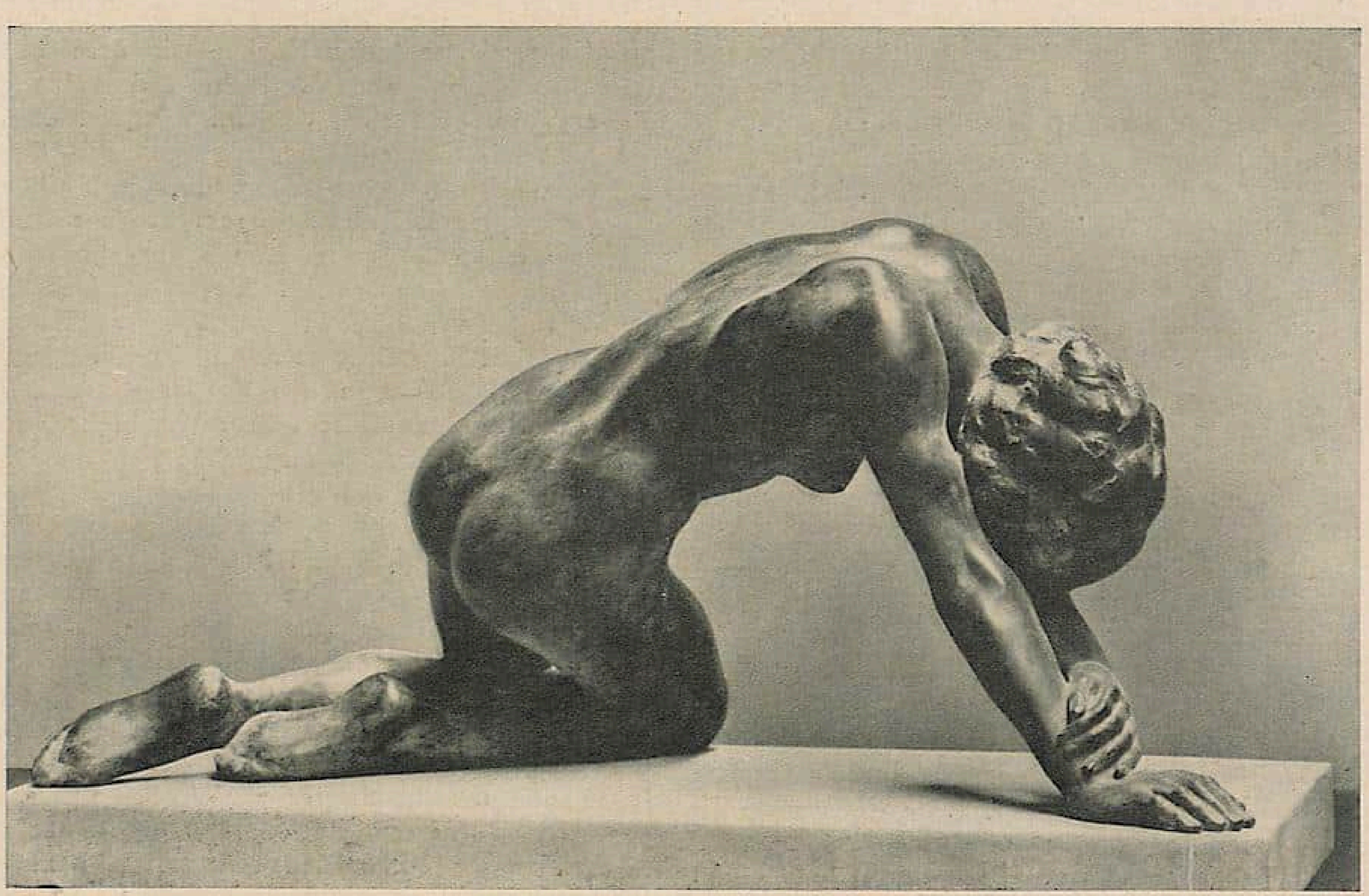
Er selbst konnte in den zwanziger Jahren die Großheit seines künstlerischen Willens von der erdachten Landschaft auf die wahrhaft lebenden Bauwerke übertragen. Wie seine Landschaften wurden auch sie Symbole, aber Symbole seiner eigenen Zeit, mit denen sein Name immer leben wird.

W. Kurth



CARL FRIEDRICH SCHINKEL — UNTER DER TRAUERWEIDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



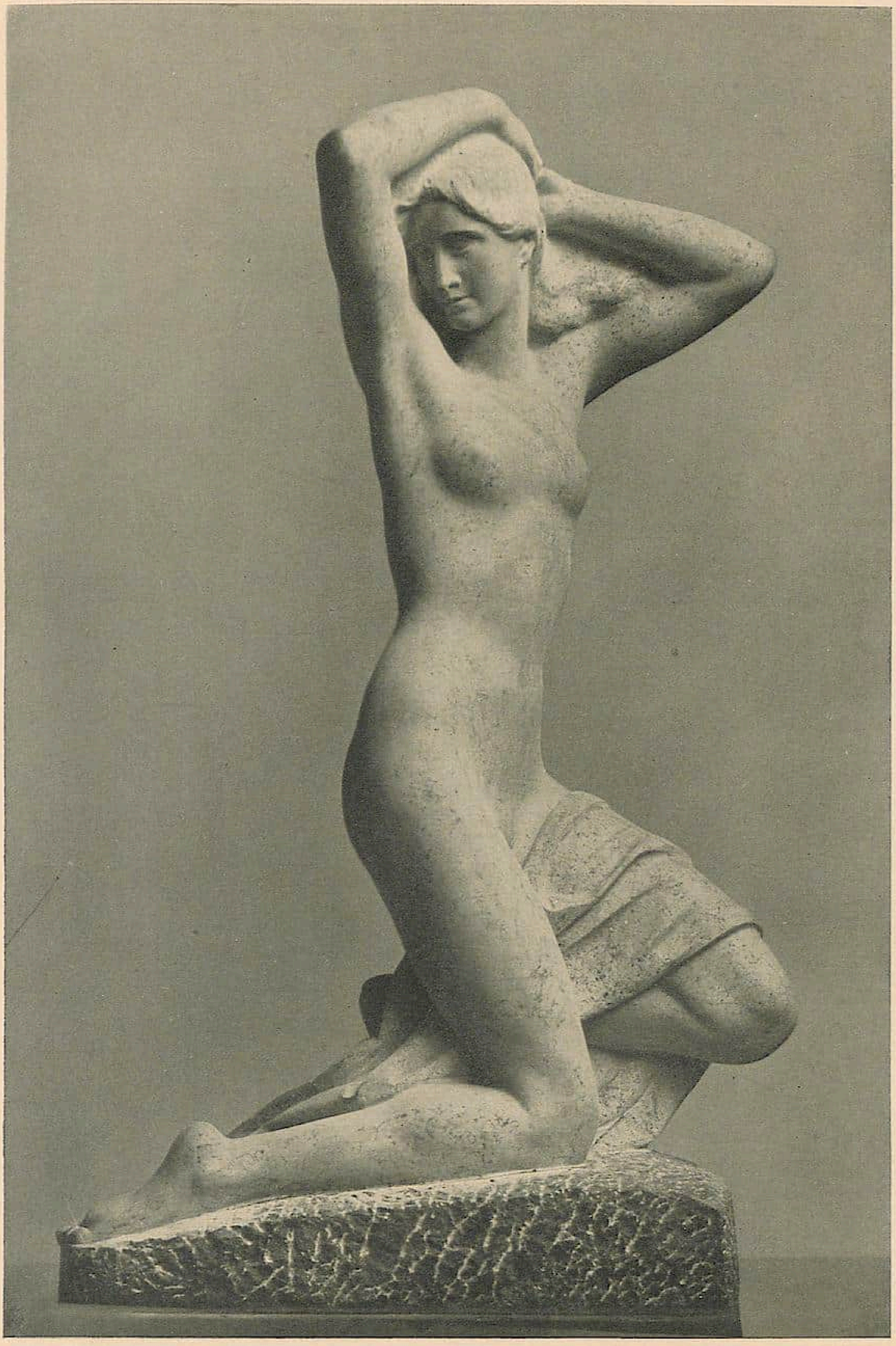
FRITZ KLIMSCH NIOBIDE

GEDANKEN BEI DER FRITZ KLIMSCH-AUSSTELLUNG IN DER FREIEN SECESSION ZU BERLIN

Die Frühjahrsausstellungen der Freien Secession, die ja bekanntlich die alte Secession ist und auch im alten Hause noch ihr Heim hat, haben regelmäßig als clou die Gesamtausstellung des einen oder andern Meisters, dem man nach guter bürgerlicher Sitte wegen eines merkwürdigen Abschnitts in seinem Leben besonders zu ehren wünscht. Bei der diesmaligen Ausstellung zu Ehren von Fritz Klimsch ist es zum Glück nicht die gewöhnlichste post mortem-Ehrung, sondern es ist eine Jubiläumsausstellung bei Gelegenheit seines 50jährigen Geburtstages, der in dieses Jahr fiel. Und doch — fast schaut sie aus wie eine retrospektive Ausstellung aus alten, lang verschollenen Zeiten, wenn man sie hier am Platze sieht! Durch ein kleines Zimmer, in das die „Altmeister" Liebermann und Slevogt mit wenigen Getreuen zusammengepfercht sind, gelangt man zum Ehrengast, in den stattlichen Klimsch-Saal, um mit ihm von der alten Garde Abschied zu nehmen: in allen übrigen 9 oder 10 Sälen herrschte ganz ausschließlich die „Ausdruckskunst", wie ihre Künstler und Vorkämpfer sie nennen. Ausdruckskunst finde ich in Klimschs Arbeiten, namentlich in seinen Porträts, denen von jener Seite das jetzt so beliebte Epitheton „Kitsch" beigelegt wird, eine Bezeichnung, die sich der Künstler gefallen lassen kann, da ja auch Werke wie die von Raffael damit beehrt werden.

Die Aufstellung der nahezu 30 Werke von Klimsch hatte trotz der Mannigfaltigkeit des Materials und auch der Motive in seiner Wirkung etwas Eintöniges, mußte es haben, weil weitaus die Mehrzahl der Arbeiten Büsten, meist sogar Köpfe waren, da große schwere Bildwerke sich jetzt zu schwer transportieren lassen. Skulpturen brauchen dekorative Stücke wie Wandteppiche und stattliche Möbel, um günstig zur Geltung zu kommen. Das durfte man in dem Secessionspalast, dessen Ungemütlichkeit und Verkommenheit innen und außen ihresgleichen sucht, freilich nicht erwarten, obgleich gerade dieser Saal leidlich instand gesetzt war. Da das Auge nicht durch dekorative Pracht abgezogen wurde, konnte man aber um so ungestörter die Bildwerke betrachten, die gerade in diesem Saale besonders günstiges Licht hatten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



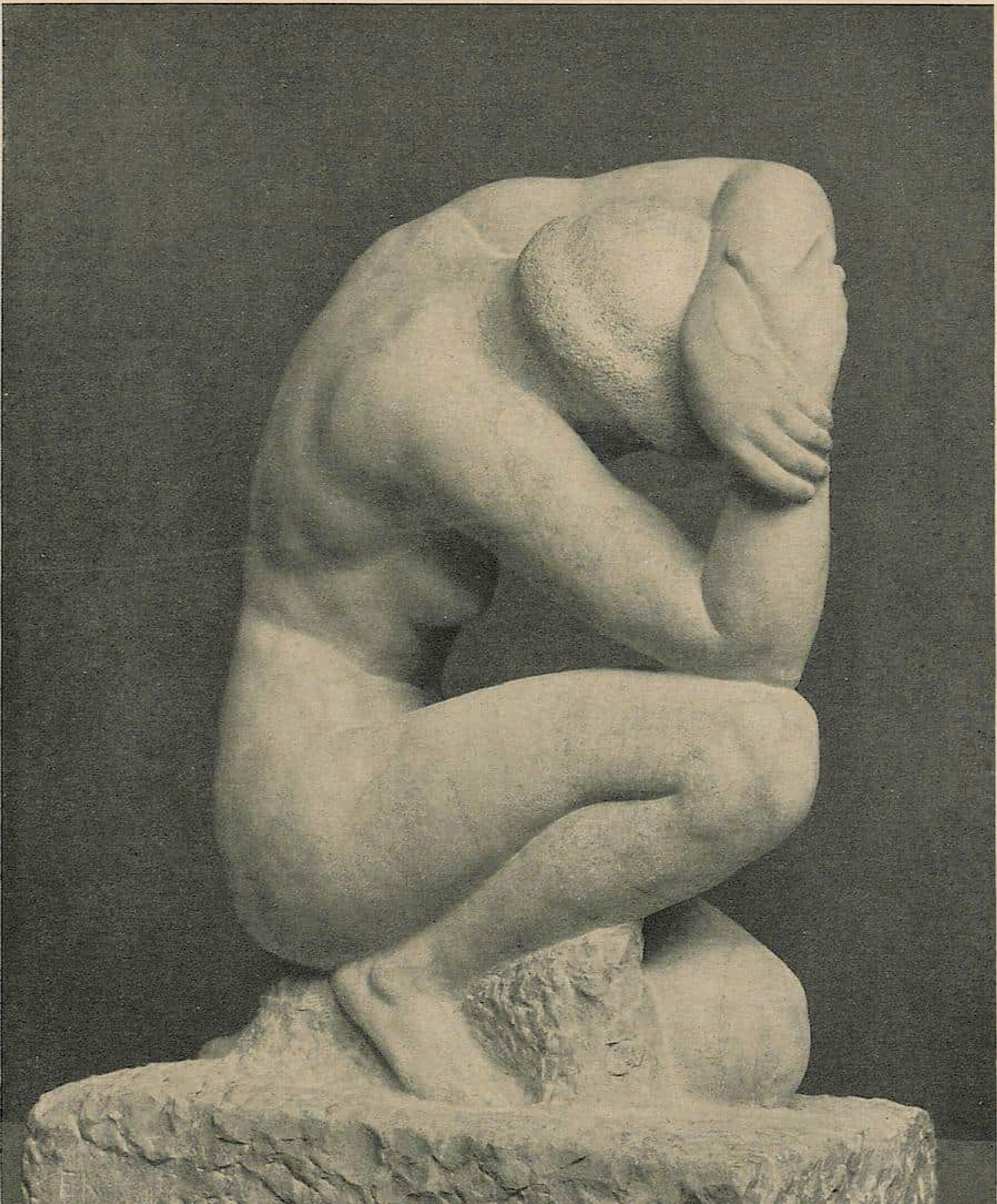
FRITZ KLIMSCH ANADYOMENE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ KLIMSCH ▫ BÜSTE DES GENERALFELDMARSCHALLS v. BÜLOW

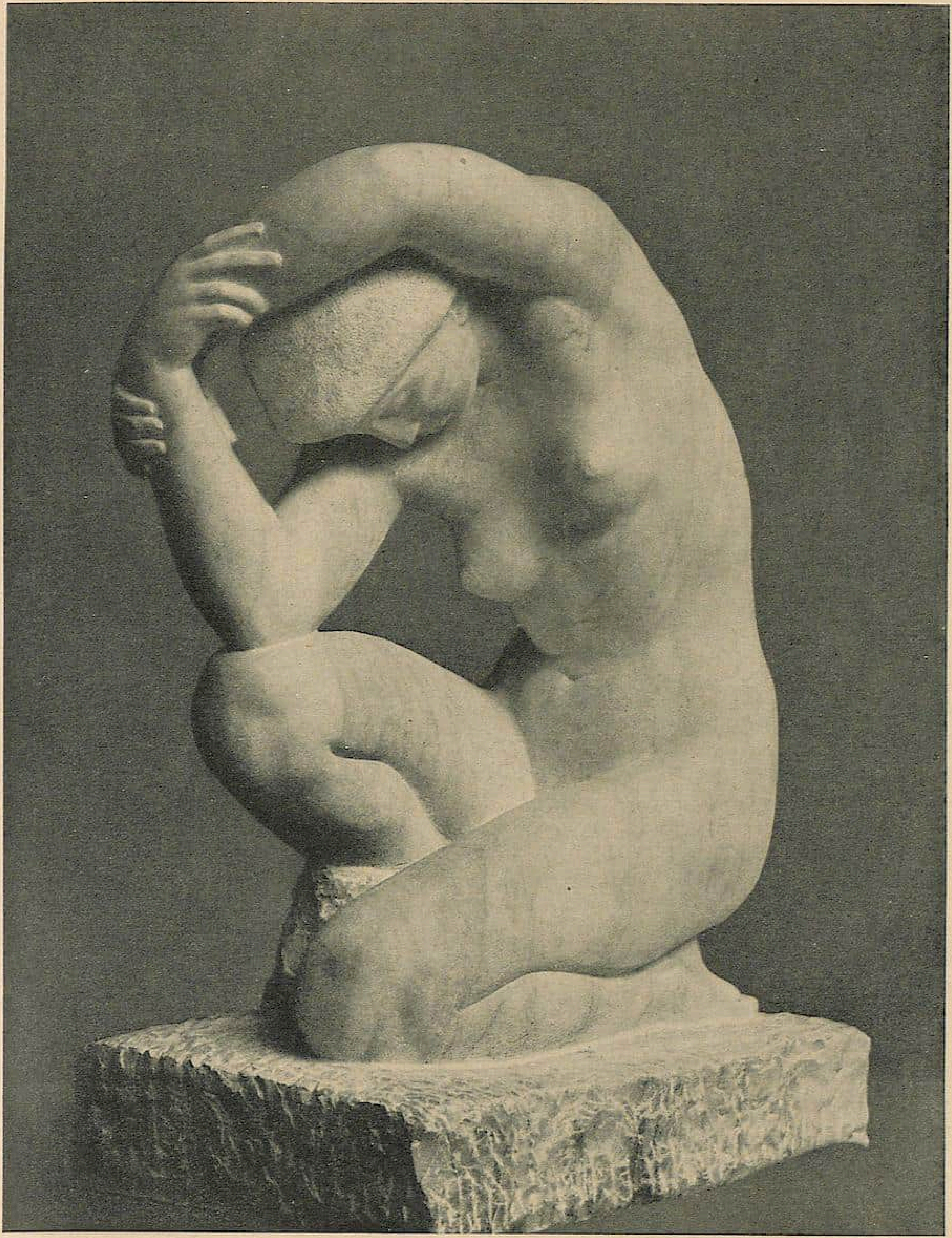
Klimschs figürliche Darstellungen sind fast ausschließlich jugendliche weibliche Idealgestalten. Nur ausnahmsweise sind es einfache Akte, wie die jugendlich-herbe Mädchenfigur mit dem harmlosen Lächeln auf dem von dichten Locken umrahmten Gesicht, eine flott behandelte Bronze von trefflicher Anatomie. Die Mehrzahl der übrigen jugendlichen Frauengestalten waren nach Klimschs Art zu genreartigen oder mythologischen Motiven arrangiert, als Badende oder Kauernde, als der „Abend", als „Niobe", als „Daphne" u. s. f.; auch eine kleine Gruppe: „Die Grazien" war darunter. Alle diese Figuren sind voll feinem, naturalistischem Gefühl, von weichen Formen, zart empfundener Epidermis — dank vor allem der ganz eigenhändigen Ausführung! — und wirklichem Schönheitsgefühl, und doch mit dem stilvollen Bestreben nach Vereinfachung der Formen gearbeitet. Auffallend ist, und bei der häufigen Wiederkehr scheint es Prinzip des Künstlers zu sein, auch die Freifiguren so aus einem flachen Blocke herauszuhauen, daß sie einen fast reliefartigen Eindruck machen, als ob sie von einem Hochrelief abgearbeitet wären. Bei einer größeren Zahl von Freifiguren, wie sie hier vereinigt war, wirkt das leicht einförmig und absichtlich. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn die Füße aus dem Block nicht herausgearbeitet und die Arme mit dem Kopf und Haar als Masse zusammengehalten sind. Das verführt auch leicht, die Extremitäten zu vernachlässigen. Auch begibt sich der Künstler dadurch zum Teil der für eine Gruppe wie für Freifiguren gerade besonders wichtige

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



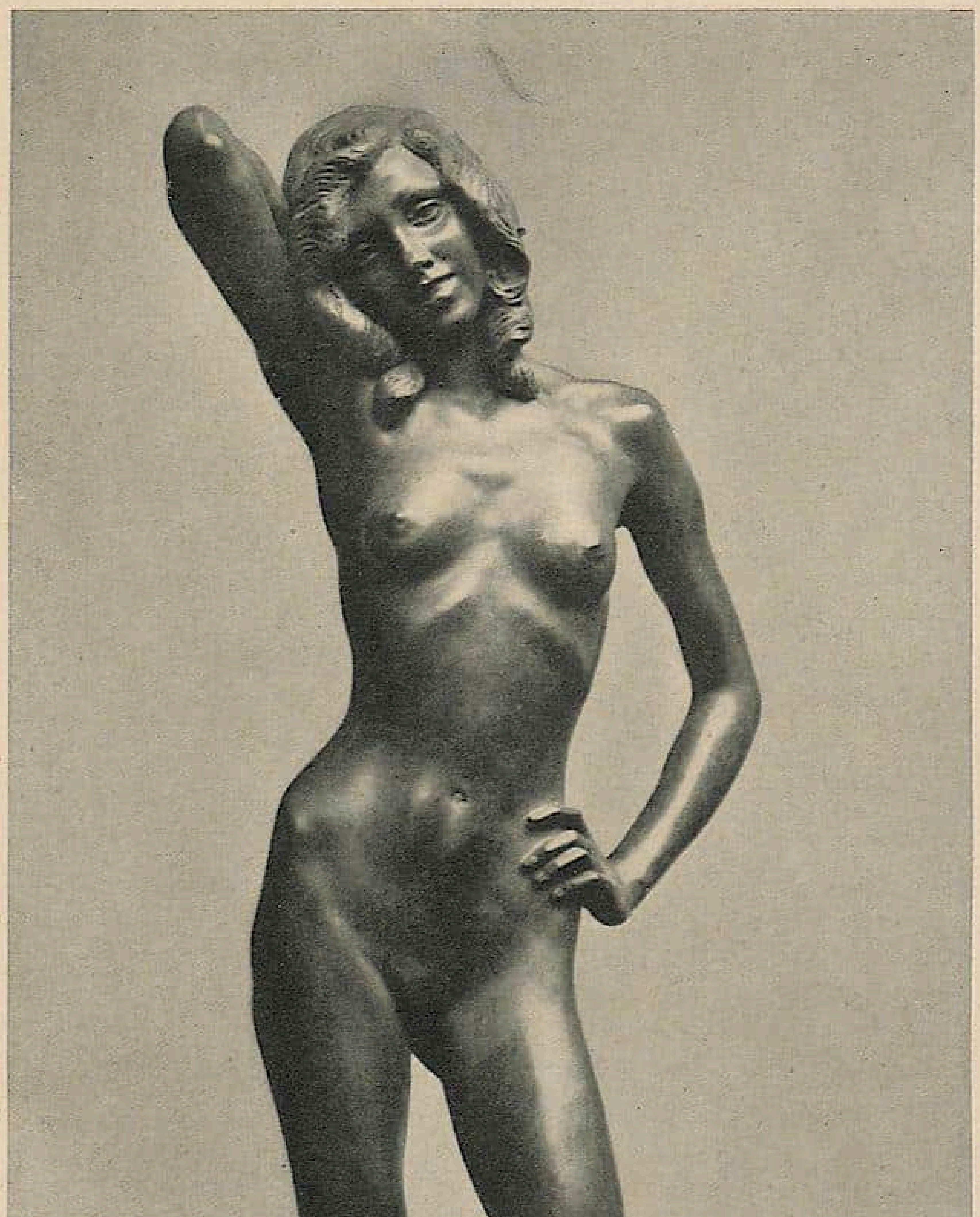
FRITZ KLIMSCH DER ABEND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



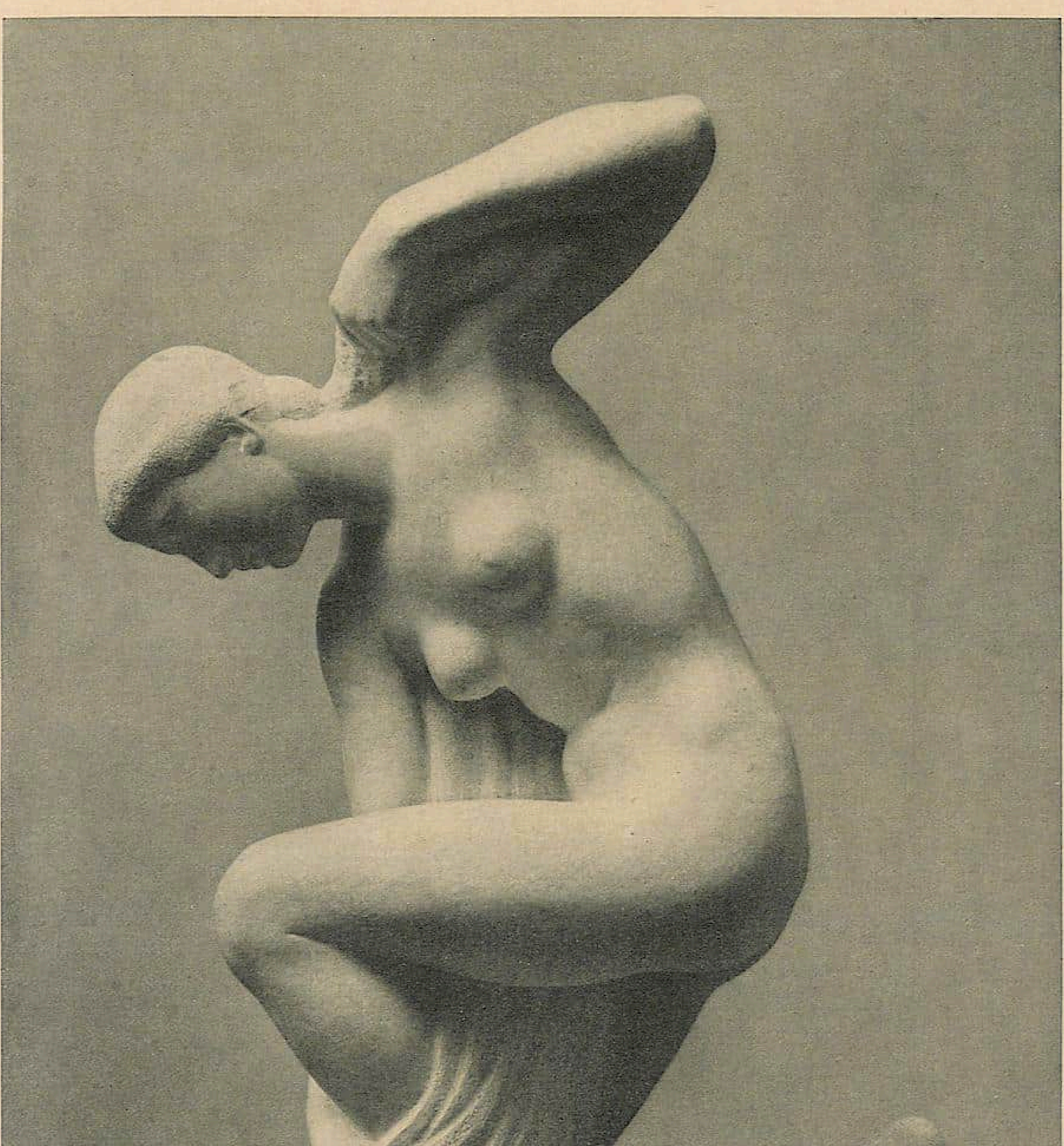
FRITZ KLIMSCH DER ABEND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



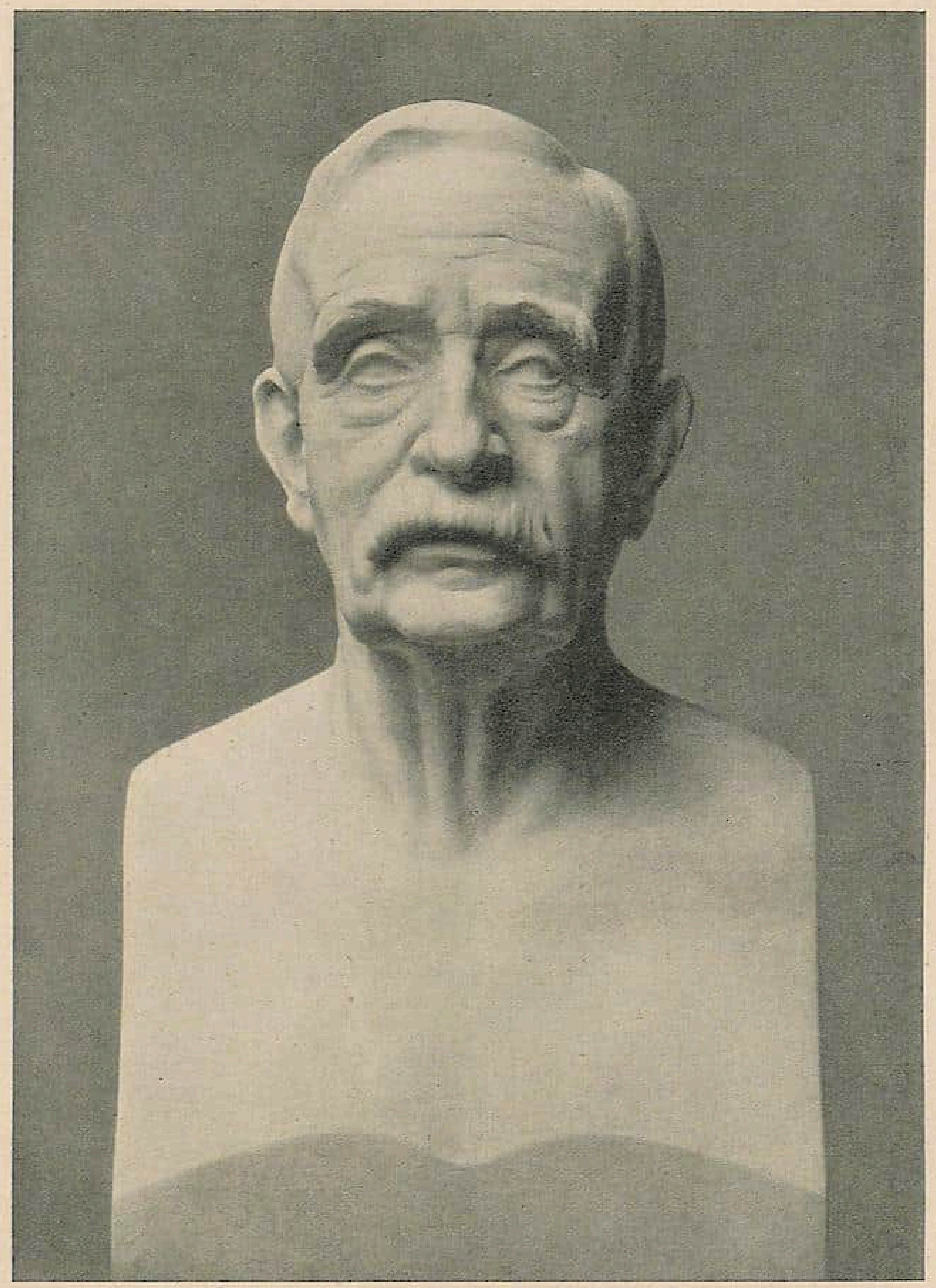
FRITZ KLIMSCH MÄDCHENAKT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH BADENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

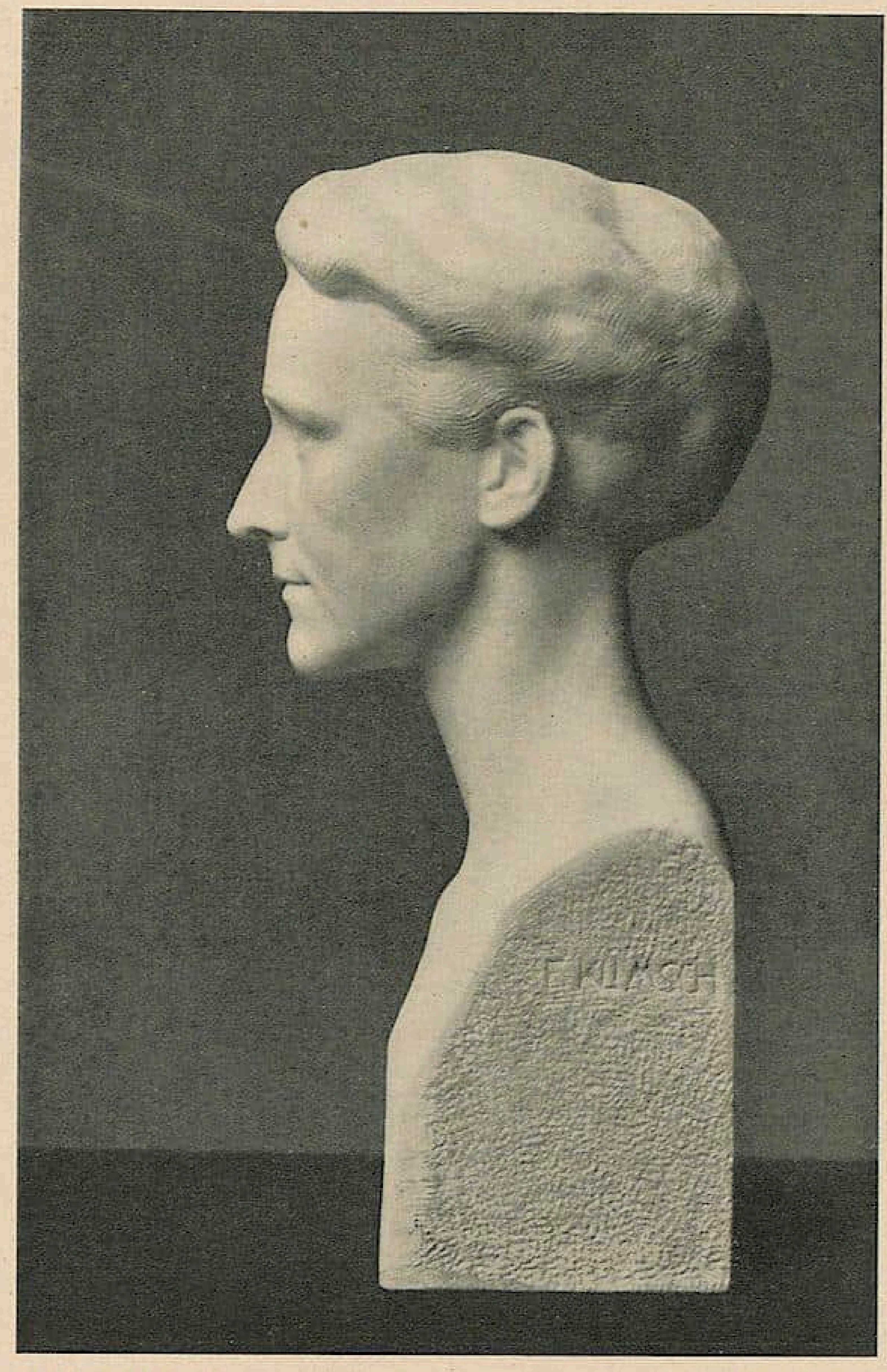


FRITZ KLIMSCH BÜSTE PROFESSOR WARBURG

Gelegenheit, diese von allen Seiten interessant zu machen.

Charakteristisch nicht nur für Klimsch, sondern für die ganze Zeit und Richtung der Plastik, der der Künstler angehört, ist das Bestreben, seinen großen nackten Gestalten „interessante“ oder „pikante“ Stellungen und Bewegungen zu geben, sie laufend, stürzend, krampfhaft zusammengekauert darzustellen. Dadurch erscheinen sie, zumal wenn sie ganz oder fast lebensgroß sind, leicht unmonumental, unstatuarisch, und die Schönheit der Form wird dadurch beeinträchtigt. Solche Motive eignen sich weit mehr für die Kleinplastik; die Renaissance hat sie mit größtem Erfolg dafür ausgenutzt, wie die Bronzestatuetten eines Gian Bologna, Riccio, Maffeo Olivieri u. a. beweisen. Das gilt auch — nebenbei gesagt — für die Tierbronzen von August Gaul, dessen lebensgroßen Löwen, Eselreiter u. s. f. gar nicht zu vergleichen sind mit seinen köstlichen ganz kleinen Tierfigürchen und Gruppen, wie Frau Eduard Arnhold eine in ihrer Art einzige Sammlung besitzt. Auch hier kann unsere Zeit von der Renaissance lernen, wie namentlich Riccios prächtige kleine Tierbronzen zeigen. Die klassische antike Plastik hat den weiblichen Körper nur selten und erst in späterer Zeit nackt dargestellt, in ihren zahllosen köstlichen Statuetten in Ton und Bronze aber fast gar nicht. Wahrlich nicht aus Scheu

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

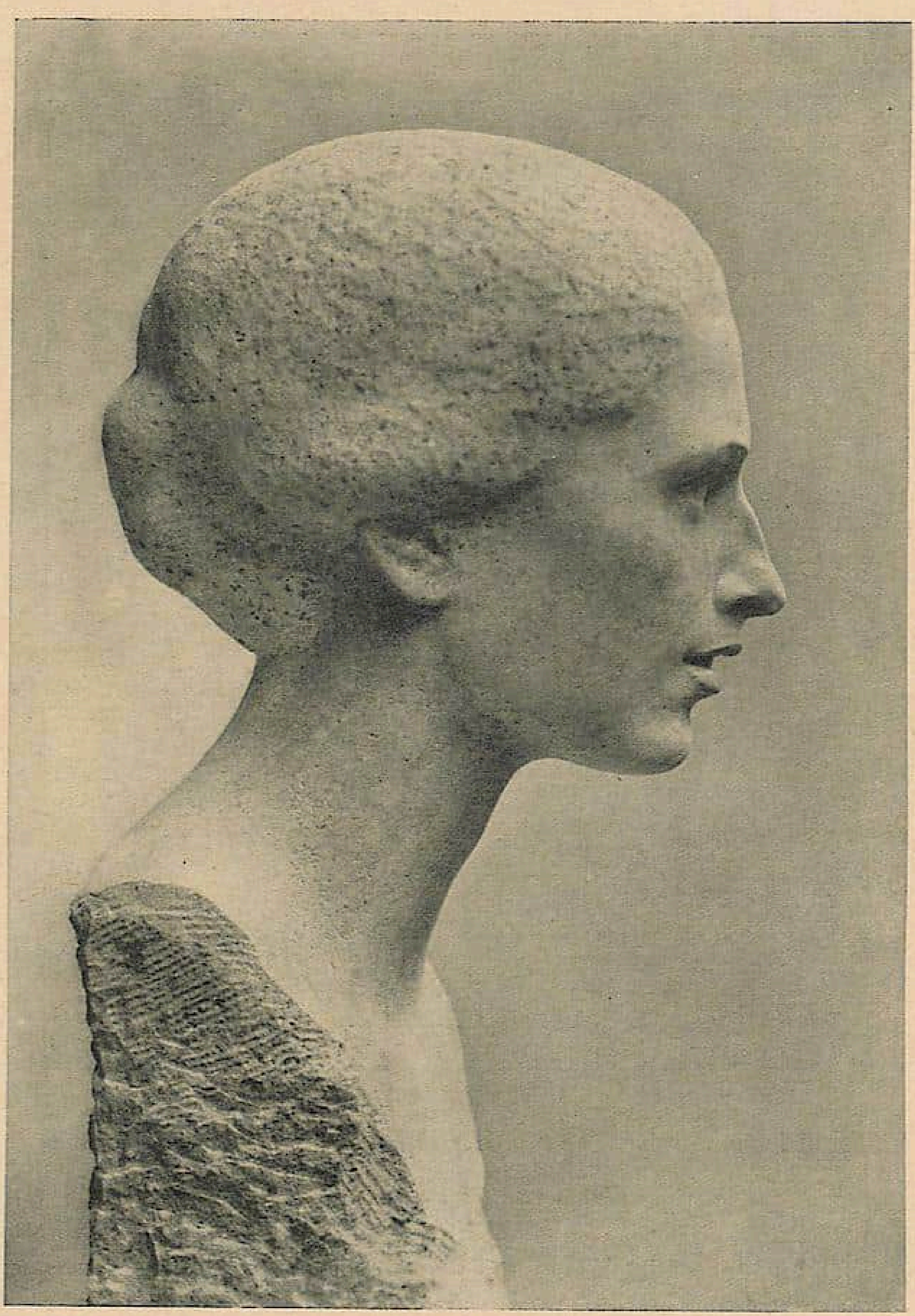


FRITZ KLIMSCH PORTRÄTBÜSTE

vor der Nacktheit, aber die griechischen Künstler und Handwerker — denn von solchen kommt die große Mehrzahl der tanagräischen und kleinasiatischen Statuetten — glaubten den weiblichen Körper in der außerordentlich kleidsamen Tracht und bei den schmiegsamen, faltenreichen Stoffen reizvoller und mannigfaltiger zur Geltung bringen zu können, als bei völliger Nacktheit. Daß sie darin recht hatten, zeigt ein Blick in unsere Antikensammlungen, vor allem in unser Berliner Antiquarium, das an den köstlichsten griechischen Statuetten so besonders reich ist. Freilich, ein Versuch den klassischen Beispielen zu folgen, möchte bei unserer modernen Tracht kaum sehr aussichtsvoll sein, am wenigsten bei dem Kostüm unserer jungen Republikanerinnen, die nicht mehr knöchelfreie, sondern beinahe schon kniefreie Humpelröcke lieben!

Klimsch ist vor allem Meister des Porträts. Die volle Individualität im Porträt wiederzugeben, war nicht der Antike, sondern erst der neueren Zeit gegeben. Auch unsere Zeit leistet darin noch ihr Bestes. Wenn die Verallgemeinerung der Form und Typisierung, auf die der Expressionismus lossteuert, wirklich einmal zu künstlerischer Form oder gar zum Stil ausgeprägt und dem Individualismus ein Ende gemacht werden sollte, so wird ja auch dem individuellen Porträt, namentlich der Büste Abbruch

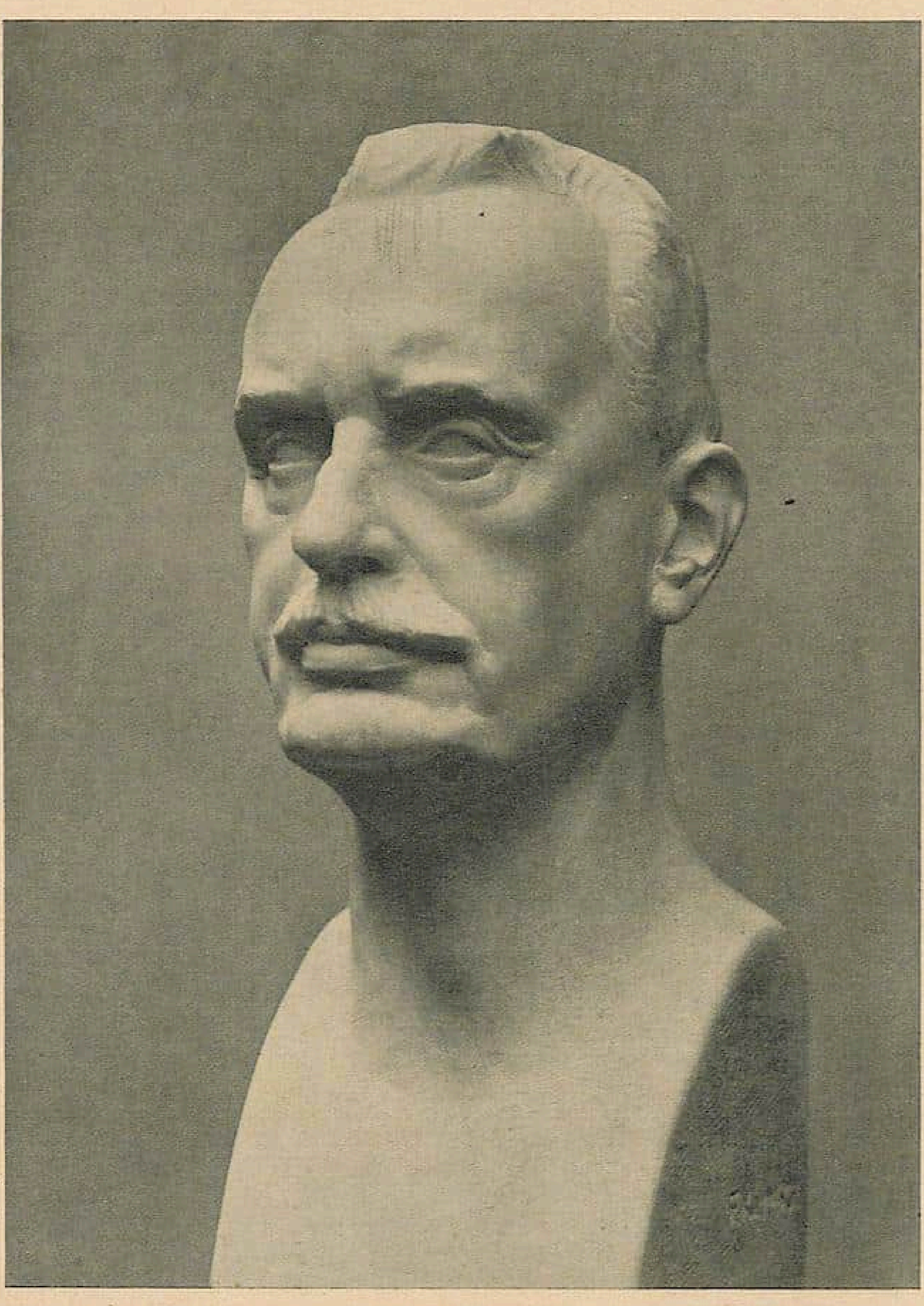
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH PORTRÄTBÜSTE

getan werden. Es würde diese Entwicklung unserer Kunst nur der Ausdruck unserer geschichtlichen Entwicklung sein, in der das Verschwinden voller Persönlichkeiten leider eines der charakteristischsten Zeichen ist. Klimsch hat im vollen Maße das Glück gehabt, noch wirkliche Persönlichkeiten modellieren zu dürfen; daß er sie auch als solche treffend darzustellen versteht, bewies diese retrospektive Ausstellung. Alle die männlichen Büsten (meist in Bronze, einzelne in Marmor) von unseren großen Heerführern, wie Graf Schlieffen und Feldmarschall v. Bülow, von unseren wissenschaftlichen Größen, einem Binding, Conze, Giercke, Bumm, Warburg, unseren ersten Künstlern und Dichtern werden uns fast alle in der gleichen Sachlichkeit und Treue, mit der gleichen vornehmen Einfachheit vorgeführt, ernst, kräftig und lebensvoll. Eine feine liebenswürdige Note, aus der die Person des Künstlers selbst spricht, ist besonders seinen weiblichen Bildnissen eigen, die er regelmäßig in Marmor oder Stein ausführt. „Eine Schönheit wie Marga von Bonin zu modellieren, ist kein Kunststück“, wird man mir vielleicht einwerfen; aber mit dieser unübertrefflichen Vornehmheit und feinen Zurückhaltung ist es doch ein Kunststück, oder richtiger ein Kunstwerk. Daß Klimsch auch ganz unregelmäßige Züge bei aller Treue doch sehr reizvoll zu geben weiß, zeigt der hier im Profil wiederge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH PORTRÄTBÜSTE PROFESSOR BUMM

gebene Kopf eines schlichten jungen Mädchens mit zurückgekämmten Haar. Am meisten angetan hat es mir aber die in Kunststein gegossene Büste eines jungen Mädchens mit schiefem Scheitel, deren feine Wendung des Kopfes, deren träumerischer Blick und schelmischer Mund auffallend an Desiderios köstliche Mädchenbüste der Marietta Strozzi erinnert. Der verwandte Ausdruck des leicht geöffneten Mundes dieser Büste unseres Museums entlockte dem völlig naiv und doch ungewollt künstlerisch empfindenden alten Kaiser Wilhelm vor dieser Marmorbüste einst die Äußerung: wenn ich doch den netten Witz kennte, den die Kleine gerade auf den Lippen gehabt hat! So frägt man sich vor dieser Büste unwillkürlich: wer mag dieses reizende junge Mädchen sein, das im Blick, in ihrer graziösen Bewegung, in jedem Zuge echtes Künstlerblut verrät? Klimsch hat bei der Arbeit daran schwerlich an Desiderio gedacht, aber ein unbewußtes Zurückgehen auf ältere Vorbilder verrät sich auch sonst bei ihm; haftet doch in seinem außerordentlichen Formengedächtnis alles künstlerisch Bedeutende, das ihm auffällt. So hat er — um eine Nebensache zu erwähnen, die keineswegs so gleichgültig für die Wirkung der Büste ist, wie die modernen Künstler leider annehmen — für seinen Büstenabschluß, den Sockel, mit Recht von römi-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schen und Renaissancebüsten sich beeinflussen assen. Die formlose Endigung der neuesten Arbeit, jener obengenannten Mädchenbüste, die eine Konzession an die bequeme Rücksichtslosigkeit unserer meisten heutigen Bildhauer gegen die Durchbildung des Sockels ist, wird hoffentlich nur eine Ausnahme bleiben.

Gleichzeitig mit der Ausstellung der Freien Secession hatte auch die Akademie in ihrem Palast am Pariser Platz eine Ausstellung von älteren Berliner Bildnissen, namentlich Büsten, in denen Schadows Werke den Reigen führten. Sie forderten unwillkürlich zum Vergleich mit den Büsten von Klimsch auf. Schadow ist leicht etwas klassizistisch trocken, was in seinen Figuren noch stärker hervortritt — zum Teil wohl, weil er seine Marmorarbeiten nicht selbst fertig ausführte —, aber seine unbestechliche Wahrhaftigkeit, seine Treffsicherheit, sein feiner, wenn auch etwas hausbackener Geschmack lassen seine Büsten noch immer mit als das Beste erscheinen, was die deutsche Plastik seit dem Mittelalter geleistet hat, an das selbst die besten Porträts eines Rauch nicht herankommen, und der in den mancherlei tüchtigen Büsten und Porträtstatuetten eines Blächer, Schaper, Adolf Hildebrand u. a. doch wahrlich noch nicht übertroffen wird. Vor seiner Zeit lag die deutsche Kunst, auch die Porträtplastik, fast zwei Menschenalter in arger Verkommenheit, nachdem sie gerade in Berlin ein Schlüter um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert fast unvorbereitet zu einer stilvollen Größe und Wucht erhoben hatte, wie seither nicht wieder, wie vorher — Jahrhunderte früher — nur in den unerreichten Bildnisstatuen des Naumburger Doms. Wenn wir dann sehen, wie in dem Jahrhundert vor Schlüter bis hinauf in die Zeit der Reformation durch die Wirren, die sie im Gefolge hatte und die im Dreißigjährigen Kriege ihren furchtbaren Abschluß fanden, mit der gesamten Kunst auch die Porträtplastik in Deutschland vollständig am Boden lag, wie vorher die jahrhundertelange so bieder naturalistische und intime deutsche Plastik mit den Werken eines höchstbegabten, aber beinahe tollen Manieristen, des Meisters vom Breisacher Altar, ein jähes Ende fand und dann plötzlich in Schlüter zu so großartiger Entfaltung kam, da kommt uns doch ein Schimmer von Hoffnung, daß „die herrliche neueste Kunst“ doch auch einmal ihr Ende erreichen wird, daß nach dieser Karikatur von wirklicher Kunst und nach dem langen Katzenjammer, der dann folgen wird, mit der Reinigung unserer ganzen Kultur schließlich auch ein Wiederaufbau der Kunst beginnen kann. Aber dazu muß sich die Krankheit austoben, die Heilung muß von innen kommen.

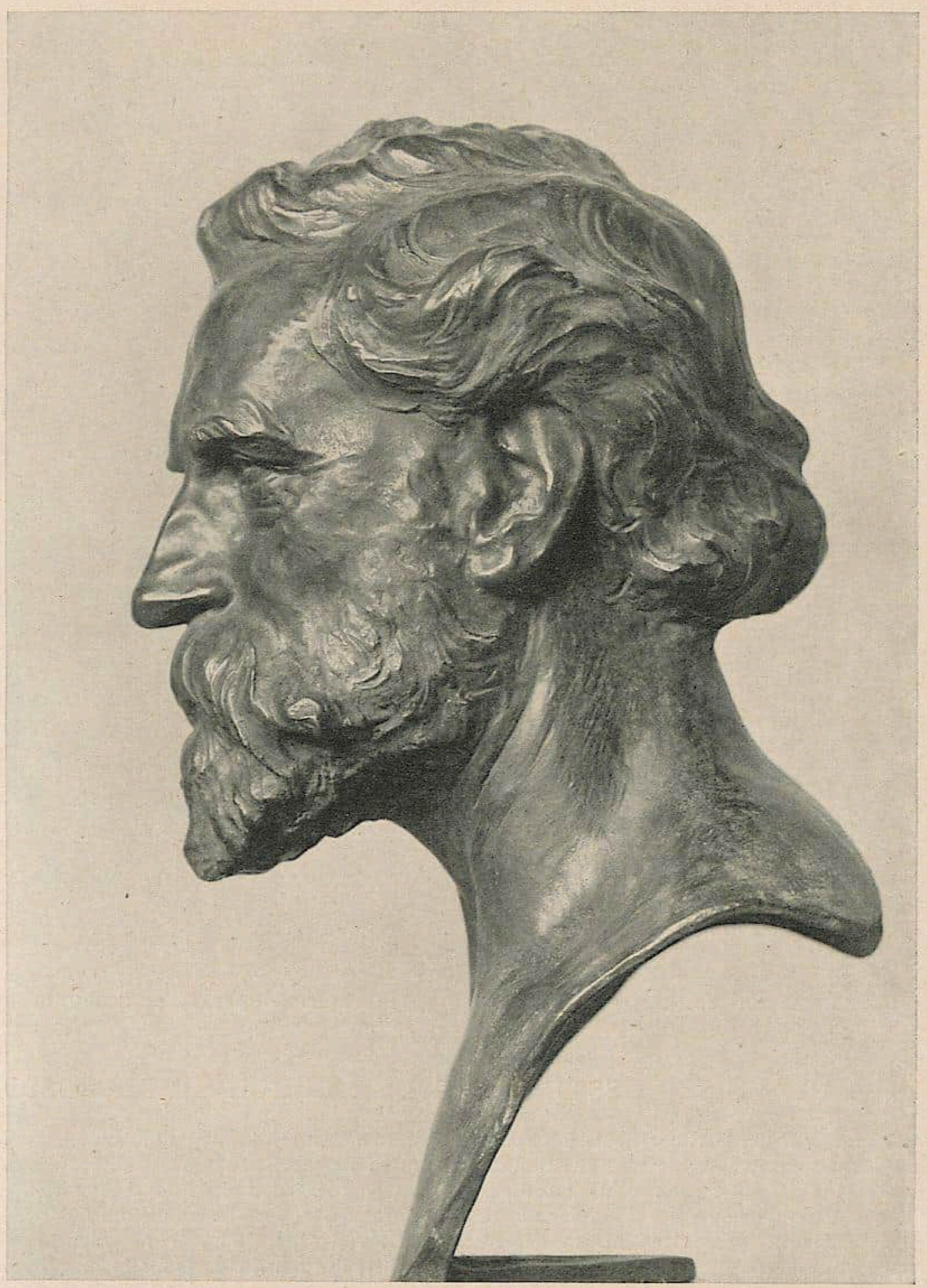
Man sollte endlich bei uns aufhören, künstlich Kunst züchten zu wollen! Über Kaiser Wilhelms „kaiserliche Kunst“, über seine höchst persönliche Kunstpolitik hat man weidlich gespottet und gewettert: wird es heute etwa besser gemacht? Nicht nur die neue Regierung, auch alle größeren Städte, deren Bürgermeister an bedenklicher Großstadtsucht leiden und sich gegenseitig in Kulturförderung jeder Art den Rang abzulaufen suchen, und mit ihnen das ganze Literatentum und die kunsthistorische Jugend wetteifern in der künstlichen Kunstzucht. Man lasse sie gewähren, man lasse sie sich austoben, aber die Vertreter der älteren Kunstrichtung und einer gesunden, stetigen Fortentwicklung der Kunst sollten sich eine Behandlung, wie sie diese letzte Ausstellung der Freien Secession zeigte, in der die Ehrenmitglieder und Begründer der Berliner Secession in ein kleines Winkelzimmer verwiesen waren, nicht länger gefallen lassen, sollten nicht mit ihrem Namen diese „Kunst“ decken, mit der die ihrige nichts zu tun hat. Sie sollten sich sammeln, sollten nicht bald hier, bald da in Kunsthandlungen (wie August Gaul gelegentlich seines 50. Geburtstages bei Paul Cassirer) Separatausstellungen machen, sondern gemeinsam ihre besonderen Ausstellungen machen, sollten dafür sorgen, daß der widerliche offizielle Jahrmarkt in dem Glaspalast am Lehrter Bahnhof, wenn er nicht geschlossen werden kann, so doch eingeschränkt und gereinigt werde. Nur dann kann das Publikum merken, daß es außer Expressionismus und Kitsch noch wirkliche Kunst gibt.

Wilhelm Bode

Und wiederum ist für eine Nation nur das gut, was aus ihrem eigenen Kern und ihrem eigenen allgemeinen Bedürfnis hervorgegangen, ohne Nachäffung einer anderen. Denn was dem einen Volk auf einer gewissen Altersstufe eine wohltätige Nahrung sein kann, erweist sich vielleicht für ein anderes als ein Gift. Alle Versuche, irgendeine ausländische Neuerung einzuführen, wozu das Bedürfnis nicht im tiefen Kern der eigenen Nation wurzelt, sind daher töricht, und alle beabsichtigten Revolutionen solcher Art ohne Erfolg; denn sie sind ohne Gott, der sich von solchen Pfuschereien zurückhält. Ist aber ein wirkliches Bedürfnis zu einer großen Reform in einem Volke vorhanden, so ist Gott mit ihm und sie gelingt.

(Aus Goethes Gesprächen mit Eckermann.)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ KLIMSCH BÜSTE PROFESSOR BINDING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG WALTER RÖSSNER — FREMDES GESTADE (RADIERUNG)

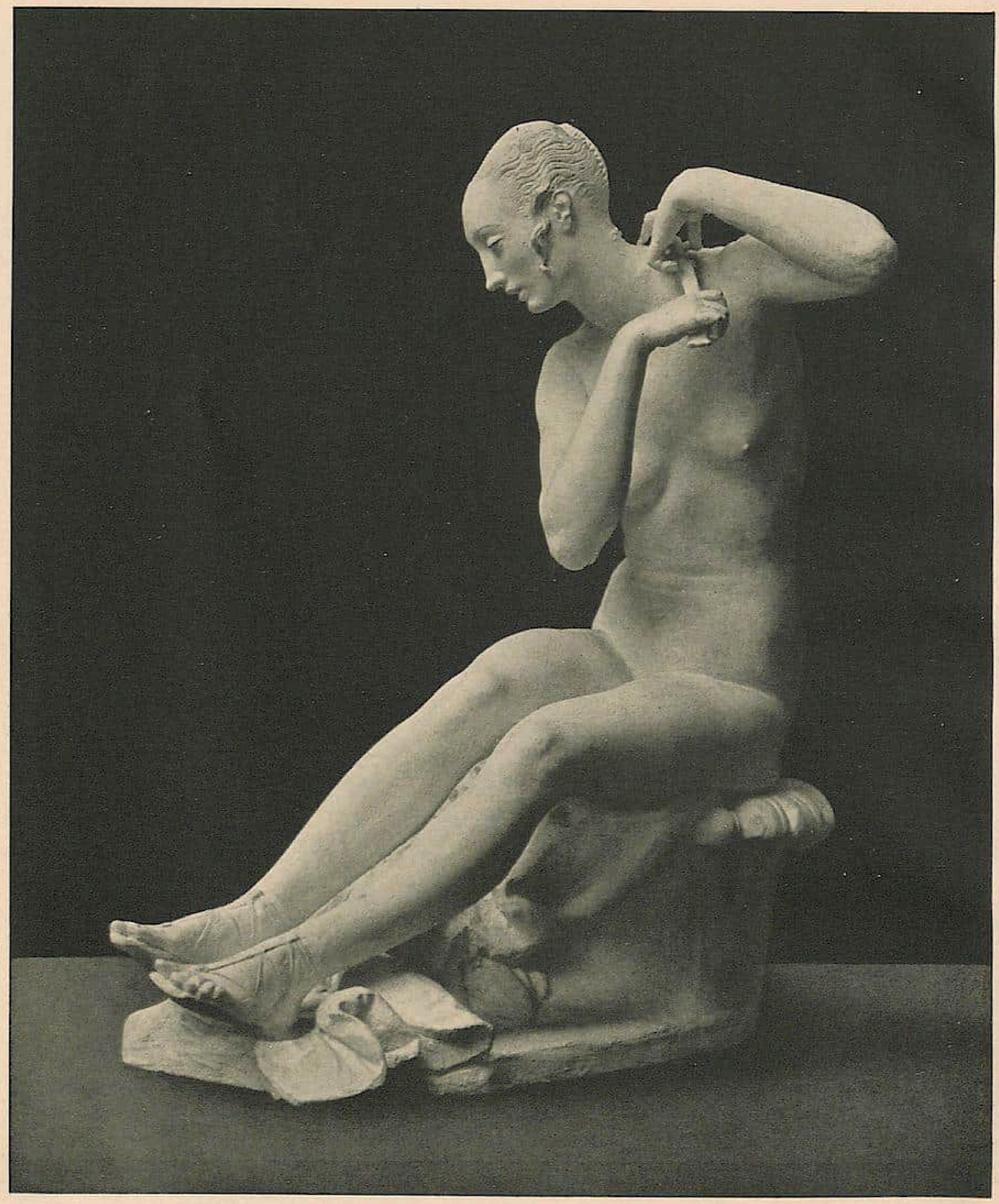
Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

SCHWARZ-WEISZ-AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Schon öfter hat die Berliner Secession weise Zurückhaltung geübt. Sie mag hie und da wohl selbst fühlen, daß ihre Gemeinschaft mehr das Beisammensein eines Vereins ist, der seinen Mitgliedern behilflich sein möchte, als eine Künstlergruppe im Streben nach gleichen Zielen zusammengeführt. So trifft man viele Altbekannte, die immer noch nicht Gutbekannte werden wollen, da ihre Anfänge auf der Mitte ihres Weges, zu dem sie nun bereits gekommen oder auch schon überschritten haben, immer noch ihr einziges Gepäck bilden. Doch enthält ihre Schwarz-Weiß-Schau, mit der sie auch diesmal mit den Kräften ihrer Mitglieder ökonomisch umgeht, manch interessanten Einblick in das Werden und Versagen moderner Kunstentwicklung.

Im Vordergrund steht das Aquarell. Ein Symptom der Verselbständlichung der Zeichnung als Kunstgattung. Nicht mehr wie seit der Mitte des Jahrhunderts als kleines Gemälde, sondern als „Zeichnung in Farbe“. Die neuen Ausdruckswerte der Farbe, welche die moderne Kunst gebracht, finden in diesem Material schnellere Formung und vor allen Dingen reifere Gestalt, als im einfarbigen Material. In der Wasserfarbe befreit sich die Farbe kühner von der verflüchtigenden impressionistischen Nüance, die ihr die Ölfarbe leichter erlaubt. Die farbigen

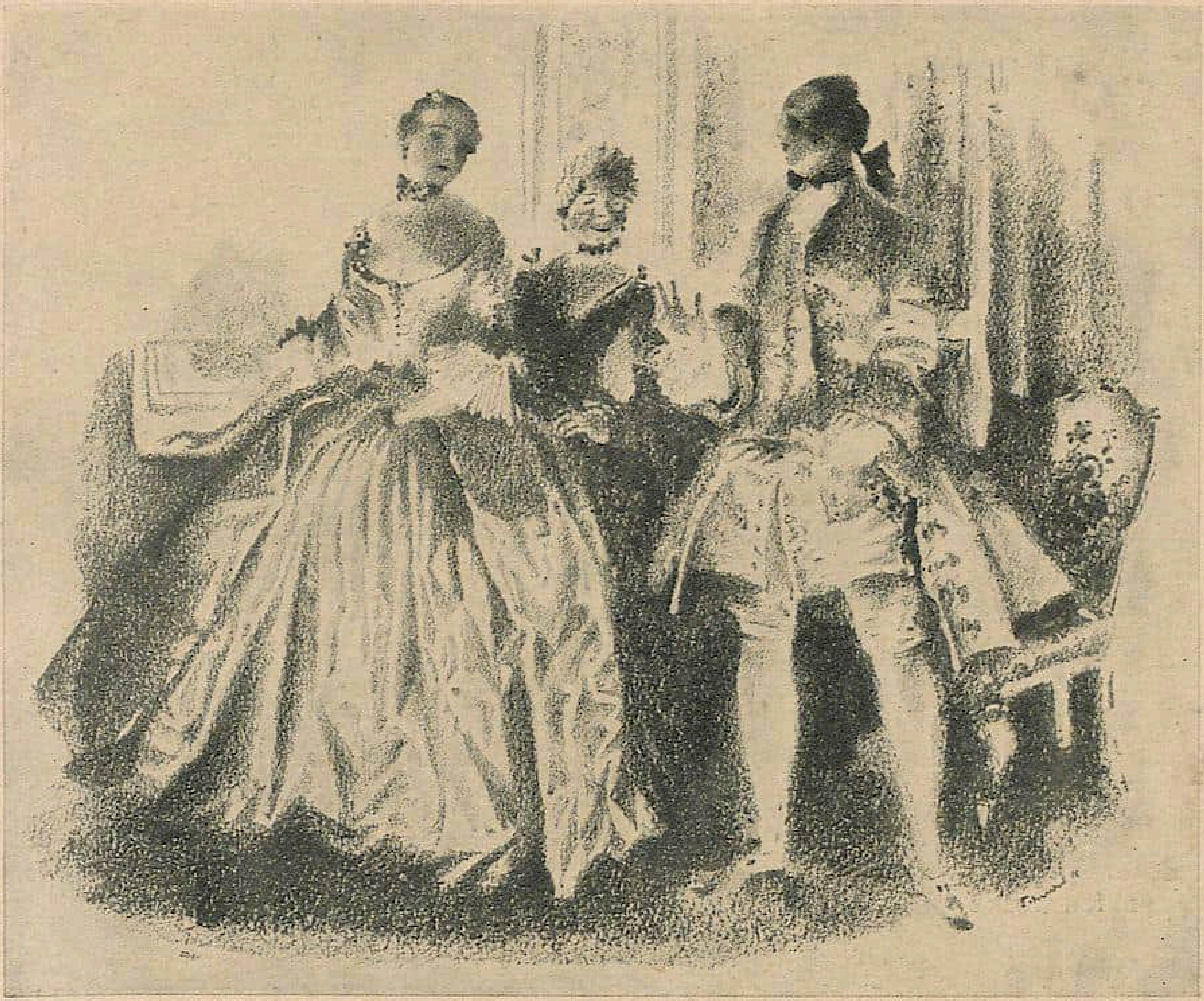
S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Ausstellung der
Berliner Secession 1920

PAUL SCHEURICH
DIANA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL SCHEURICH KONZERT (STEINDRUCK)

Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

Visionen, in denen Krauskopf und Kohlhoff sich hier ergehen, haben somit ihr eigentliches Element gefunden. Wurde einst das Aquarell durch die Ölfarbe als Guasche beeinflußt, so wird der Einfluß der Wasserfarbe mit ihrer ungemischten Leuchtkraft auf die Ölfarbe nicht ausbleiben. Es handelt sich natürlich nicht um akademisch puristische Aquarelle ohne jede Deckfarbenmischung, sondern nur um eine Ausbreitung der Farbfläche ohne Nüance. Wo diese auftritt, tritt sie mit viel kokettierendem Raffinement des auslaufenden Wassers auf, was besonders Kohlhoff sich zu eigen macht und effektvoll ausnutzt. Ganz stark ist Corinth in zwei Aquarellen mit schöner Tonbindung; während Heckendorf in grellster Gegensatzwirkung etwas Unbewegliches erhält.

Vom reinen Schwarz-Weiß hat die Radierung noch den Vortritt. Alle Stadien ihrer Entwicklung in der letzten Epoche sind vertreten. In Philipp Francks Arbeiten (Abb. S. 47), dem als Sechzigjährigen ein ganzes Kabinett eingeräumt ist, erreicht sie als Letztes einen flotten offenen Strich, der die Zügigkeit der Radiernadel Liebermanns anstrebt. Dieser offene Strich erlebte in der Kaltnadelradierung seine letzte Befreiung. Aber nur wenige konnten sie üben. Vielfach blieb man bei einem malerischen Tonstil wie Paeschke und Oppler (Abb. S. 46), dem auch Büttner (Abb. S. 44) mit seinen Strichspielereien zuneigt, stehen. Mit witziger Koketterie folgt die Nadel den oft entzückenden Einfällen Rößners (Abb. S. 40), geht sicher den romantisch gefärbten Ausschnitten Richters (Abb. S 45) und gehorcht auch noch der grüblerischen Arabeske, mit der Steinhardt seine Gestalten umrankt. Durch den Großbetrieb der Illustrierungskunst, welcher sich vorzugsweise auf die Lithographie wirft, beginnt die Radierung langsam in den Hintergrund zu treten. Hier begegnet man mit vielem Interesse den Steindrucken zur Odyssee, welche Otto Baumberger aus Zürich gesandt hat. Andererseits aber hat kaum eine graphische Technik so viele individuelle Möglichkei-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERICH WASKE FELDWEG

Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

ten aufzuweisen, wie die Lithographie. Sie ist Zeichnungsreproduktion. Feder und Kreide, Linie und Fläche, beides gibt sie gleichmäßig spontan wieder. So kommt Karl Caspar in seinem Zyklus Felicitas, den er in anmutiger Naivität um Mutter und Kind herumgedichtet hat, mit leichter Skizzierung des Striches aus, während E. Waske (Abb. S. 42) in breiten, schwerbeweglichen Flächen etwas zu allgemein und immer apokalyptisch gestimmt, gestikuliert. Scheurich (Abb. S. 41) weiß dagegen die Kreide so zu kokettieren, daß sie die etwas konventionell geratenen Phantasien zum Rosenkavalier, anmutig umpudert. Der Plastiker Scheurich hat hier ein ganz anderes Ausmaß individueller Formcharakteristik (Abb. s. Mattbeilage). Sehr interessant tritt hier Marcus Zeller mit einer Reihe Lithographien auf, die alle eine sehr lebendige Charakteristik aufweisen. Nicht nur von der Illustrationslithographie, sondern auch vom Holzschnitt, dem die modernen Ausdruckswerte mehr zudrängen, wird der Radierung Einhalt geboten. Doch hat hier die Ausstellung wenig Bemerkenswertes zu zeigen, außer den Bildern zu Tundalus von Baumberger.

W. Kurth

DEUTSCHER EXPRESSIONISMUS IN DARMSTADT

Der Kunstrichter, aufgefordert zur Meinungsäußerung, steht vor einem Doppelamt: er zählt auf, was zu sehen ist; das Gesehene beurteilt er nach dem Wert, der Wichtigkeit, der Zweckmäßigkeit im moralischen Begriffe. Der Sachinhalt einer Ausstellung beschäftigt ihn, mit diesem ihr Gehalt, und da er am Ende, wie sich versteht, ein Fazit ziehen wird, nebenbei ihr Daseinsrecht. Die Darmstädter Ausstellung fordert ihn weder zu jenen beiden auf, noch zu diesem Dritten heraus, mit in der Luft erstarrtem Bleistift bleibt er elend stecken und sein Notizbuch . . . leer. Ringsum beziehungsloses Durcheinander von Gutem, das längst gekannt ist, von Mittelmaß, das keine Stellungnahme erreizt, von Schlechtem, über das die Achsel zucken sich nicht lohnt. „Deutscher Expressionismus“, schreien die Plakate, druckt der Katalog, steht in der Presse und in den Ankündigungen. „Deutschen Expressionismus“ und seine Elite erwartete der Kunstrichter hier. Was findet er? — Wahllos hergetrommeltes Kunstwerk, wahllos auf verfügbare Wände ver-

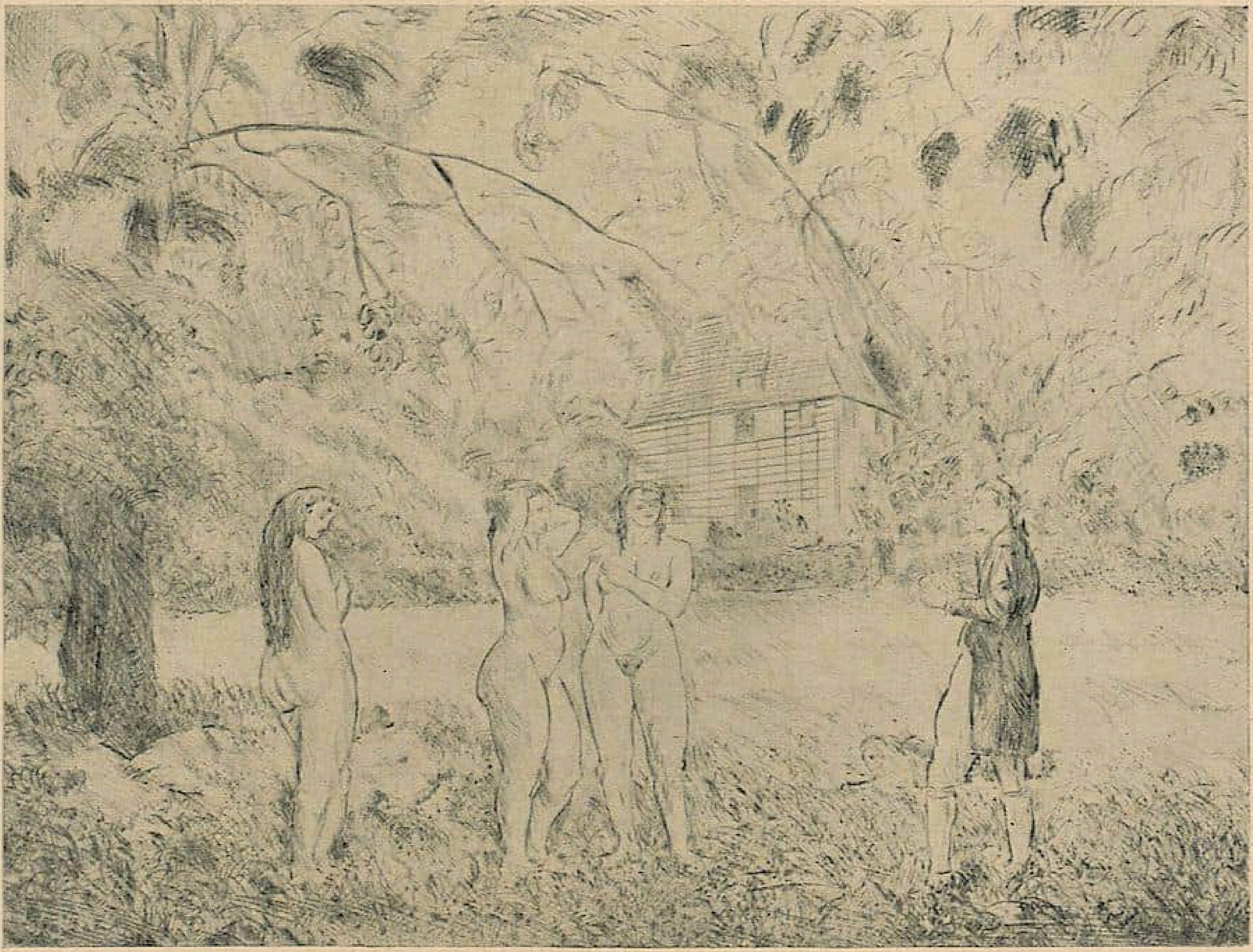
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LESSER URY DROSCHKE (ZEICHNUNG)
Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

teilt. Er quält sich und sein arm Gehirn, ergänzt, merzt aus, ordnet an. Umsonst! Verdruß und Augenschmerz sind der Anfang seiner Mühsal, sind ihr Ende.

Der Einfall, im Jahre 1920, d. h. reichlich spät, eine Ausstellung der neuen und, weil sie in die Breite geschwollen war, nicht radikalen Kunst mehr Deutschlands zu machen, dieser für das entlegene und nicht gerade forsche Darmstadt fast kühne Einfall kam aus der Mitte einer Künstlervereinigung, deren Angehörige so wenig neu und radikal gesonnen sind, daß ihnen von vornherein versagt sein mußte, an einer solchen Ausstellung selbst teilzunehmen. Der „Verband der bildenden Künstler in Hessen" hatte ihn. Ihn haben bedeutete für diese Männer viel, ihn verwirklichen war ein Akt der Selbstentäußerung. So viel war am Orte von der neuen Kunst gehört worden, so manches davon gesehen, so schreckhaft Gerücht lief um: da sollte endlich der Teufel ganz und in voller Prächte herbeschworen werden. — Das war der Idee lokale Seite; sie hatte auch ihre über — Darmstädter und Deutsche. Seit 1910 in Düsseldorf, seit 1912 in Köln — den großen, klärenden Sonderbundausstellungen — hatten da und dort und Jahr ums Jahr Künstlergruppen und flüchtige Vereinigungen derer sich hervorgetan, im Publikum, dem sie sich darboten, Zustimmung und Ablehnung erfahren: die ganze deutsche Künstlerschaft der jungen Generation — um die Tüchtigen und Beredten, nicht die kleinen Schreier von überall dreht es sich — war nirgendwo zusammen. Sie sollte nach Darmstadt geladen werden. Hier sollte sichs zeigen, was in den heißen und bitteren Jahren geleistet war. Die Aufgabe war klar und einfach, die Forderung — nach Köln und Düssel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERICH BÜTTNER DER NEUE PARIS (RADIERUNG)

Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

dorf — enorm, die praktische Vermöglichung schwer. Der „Verband", arm an Verbindungen und wissender Übersicht, wagte sie nicht. Er wandte sich an seinen Feind und seine Gegengründung, die Darmstädter Secession, welche ein halbes Jahr zuvor mit einer ersten Ausstellung leidlich debütiert hatte, gewährte ihr alle ideellen Vollmachten. Die Secession übernahm das Gefährliche, samt ihm die künstlerische Leitung, samt ihr die Verantwortung für das Gelingen und Scheitern des Unternehmens. Es ist gescheitert!

Denn was tat die Secession? Wie es scheint, das Leichteste: Sie schrieb an die Künstlerbünde und die befreundeten Händler und die willigen Kunstblätter-Verleger und bat um Bildwerk. Und die schickten? Nun ja, es war nur Darmstadt, schickten, was ihnen paßte, teils Abhub und Ladenhüter, teils Altes und Neues von Belang und auch ohne Belang, alles ohne viel Nachdenken und unter .... eigener Jury. Die Secession, im Gedränge der Zeit und aus Mangel an fleißigen und klar disponierenden Leuten, ließ den Zügel aus der Faust gleiten, schaute tatlos zu und der Wagen sauste den Weg hinab. Wäre nicht der Berliner „Sturm", wo man doch Schulter an Schulter stehen merkt, nicht der Ausstellung bestes Stück, der große Picasso aus seiner kubistischen Zeit, der paradiesblaue Dérain — beide hat die Galerie Flechtheim geliefert —, wäre nicht das Lehmbrucksälchen mit der großen „Sinnenden" genau im Zentrum der ganzen Ausstellung: der Gang zur Mathildenhöhe unterbliebe besser.

So kamen die Bilder herein, ein quirlender Hauf, ein farbloser Schlamm, ausgegossen über manches von Sinn und Qualität, das sich vergebens gegen die erstickende Flut wehrte. An der Secession war es gelegen, aus diesem trübsten Rohstoff, gehe es wie es wolle, noch eine Ausstellung, ein System, ein Formvolles, ein Werk zu machen. Die Secession, ei ja! die hatte der gärende Strom bereits weggeschwemmt. Sie lief mit Eimern und Kübeln, faßte ein, goß aus; eine heillose Konfusion scheint platzgegriffen zu haben: ihr Erfolg sind wirr behängte Wände. Ist dies das Abbild der deutschen Kunst von heute, dann hätte die mürri-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

CLAUS RICHTER DAS WIRTSHAUS MIT REITER (ZEICHNUNG)

Aus dem Novellenbande „Schrecken" von Claus Richter, Verlag Erich Reiß, Berlin
Schwarz Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

sche Überzeugung recht, welche ausdröhnt: „Er ist am Ende, der Expressionismus in Deutschland, in letzten krampfenden Zügen liegt er!" Fast sieht es aus, dies gerade hat bewiesen werden sollen.

Wir wissen es besser, klauben die Bestätigung dessen verdrossen aus dem chaotischen Gestäube, versuchen es und erinnern uns schwach von anderswoher und flicken den Barlach, von dem keine Figur, den Feininger, Schmidt-Rottluff, Beckmann, von denen keine Bilder da sind, die Heckel, Kirchner, Macke, Nauen, Nolde und manchen anderen, der sichs gefallen lassen mußte, mit Gleichgültigkeiten abscheulich vertreten zu sein, hängen die fünf Stücke der Modersohn um, so daß ihr tiefer Ton zu singen beginnt, flüchten zu dem reinen Lehmbruck, fügen das Zerstückte, bringen das Fragmentarische und Schiefe ins Verhältnis, ziehen hervor, drängen zurück, belehren uns, daß hier oben deutscher Kunst Wirklichkeit als Zerrbild in matten und gewölbten Spiegeln flimmert, und lassen .... draußen von der Treppe den Blick über das grüne und sonnige Land gehen.

Die Gebärerin des Unfugs, die Darmstädter Secession, sucht man anfangs vergebens. Dann finden sich Gunschmanns Bilder an bevorzugten Stellen, fällt das Werk Kay H. Nebels auf, die breiten Leinwande Ewalds, man entdeckt vom einen viel, vom anderen wenig, da und dort umhergestellt, konstatiert, daß Henseler und Georgi hier nichts verloren haben. Ausgestreut in einem dreiviertel Dutzend Räumen spielen die Secessionisten Versteck.

Noch einmal: die Aufgabe war, den Darmstädter mit dem deutschen Expressionismus bekannt zu machen, war, dem Deutschen ein rundes Bild des deutschen Expressionismus hinzuzeichnen. Gut war der zeugende Gedanke, ein Wechselbalg ist das ausgetragene Kind. Was sie nicht werden brauchte: ein Bürgerschreck ist diese Ausstellung geworden; was sie sein sollte: ein Ruhm für Darmstadt, ist sie nicht.

Karl Freund

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST OPPLER — AM ATELIERFENSTER (RADIERUNG)

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

KÜNSTLERANEKDOTEN*)

Hans Thoma erzählt:

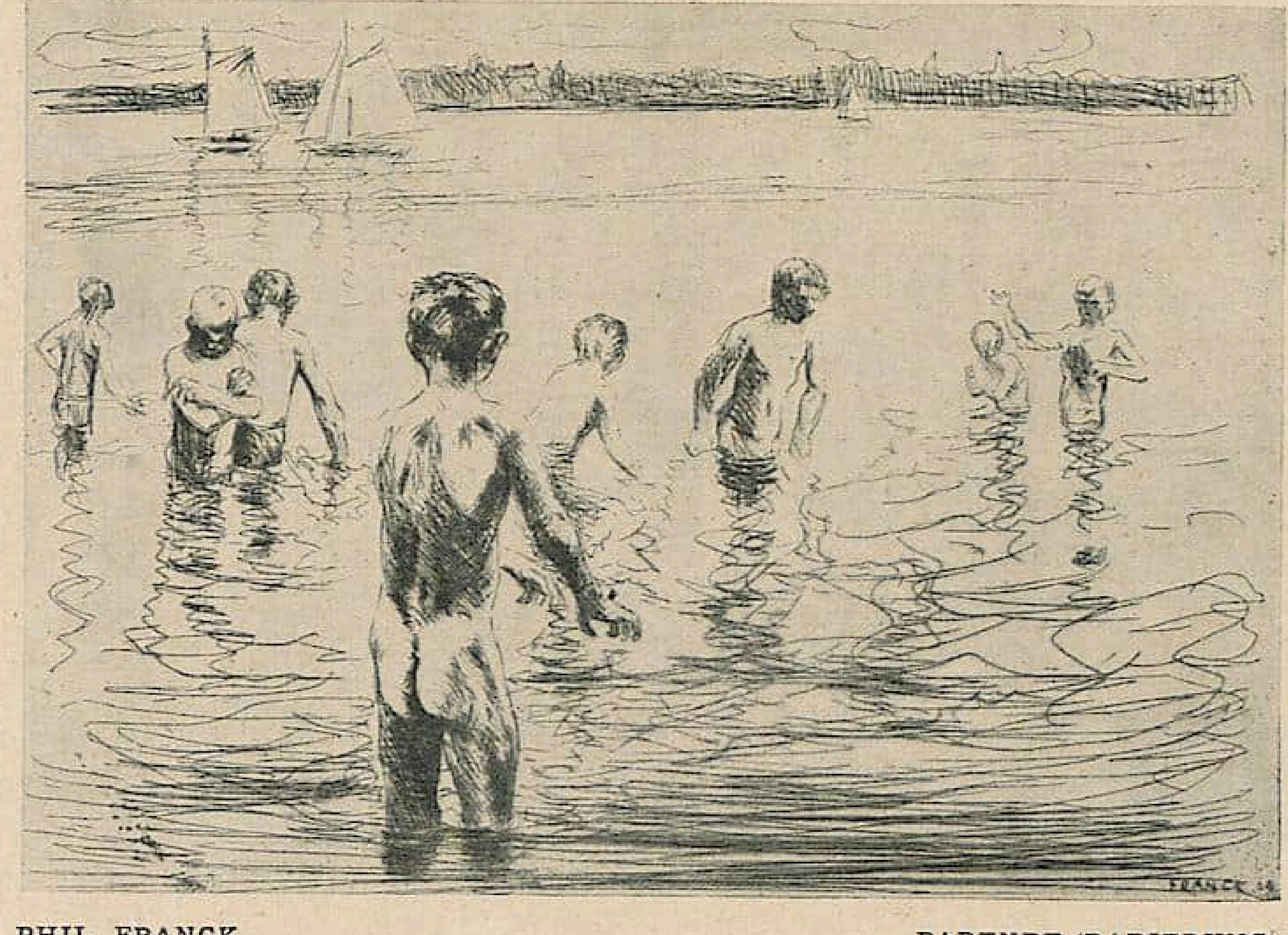
Die Karlsruher Empfehlungen versagten in Düsseldorf (1867) auf eine fast komisch zu nennende Art. Die Situation wurde ernst — sehr ernst — ich bat einen befreundeten Maler, daß er einen Winkelkunsthändler, der sogenannten Kitsch für ein paar Taler in den Ateliers kaufte, zu mir schicken solle. Eine ganze Reihe kleiner Bilder wurde aufgestellt, als er kam; er sah sie lange an, ich stand erwartungsvoll dahinter — wie wichtig war mir die zu erwartende Kritik — endlich sagte er: „Ich kann Ihre Bilder nicht brauchen für das Publikum, mit dem ich meine Geschäfte mache — das sind gute Bilder, aber nicht verkäuflich, ich kann sie nicht brauchen.“ Ich wollte auf jeden Preis eingehen, den er mir bieten wolle, er zog sich zurück, indem er sagte: „Ihre Bilder sind zu gut für mich und mein Publikum.“ Ich rief

*) Aus dem soeben im Verlag F. Bruckmann A.-G. in München erschienenen Werke: Der Künstlerspiegel, Maler-, Bildhauer-, und Architektenanekdoten aus sechs Jahrhunderten von Alfred Georg Hartmann. Deckelzeichnung von Max Slevogt. Geheftet 10 M., gebunden 16 M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LINDE-WALTHER HAFENEINFAHRT (AQUARELL)

Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession



PHIL. FRANCK BADENDE (RADIERUNG)

Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ihm unter der Tür noch nach, daß meine Bilder so schlecht seien wie irgendwelche — aber es half nichts.

Max Liebermann sagte zu einem Bekannten:
„Wissen Sie, die alte Richtung ist gut, wenn sie gut ist, und die neue Richtung ist gut, wenn sie alt ist."

Der junge Hildebrand stellte in Wien einige Bildhauerarbeiten aus und stand vor seinen „Kindern", um noch einmal zu prüfen, ob auch alles in Ordnung sei.

Da trat ein älterer Herr zu ihm und äußerte in Gegenwart des Unbekannten sein Entzücken. Als er sich zum Weitergehen anschickte, schlug er dem Bildhauer auf die Schulter und sagte:
„Ja, junger Mann, schauen Sie sich das nur an! Da können Sie was lernen!"

Als Hans Thoma einmal eine befreundete Dame malen wollte, sagte Trübner:
„Tun Sie das nicht! Porträtmalen zerstört die Freundschaft!"

Johannes Widmer erzählt:
Wie so oft besuchte ich Hodler in seinem Atelier. Das Modell, ein kräftiger junger Mann, schlief fortwährend ein, und so mußte ihn der Maler einmal über das andere mit einem derben Ruf aufrütteln. Ich sagte, man hätte mir schon manche Geschichten über seine Pädagogik erzählt, namentlich über die Art, wie „Die Mutige" (1888) entstanden sei.

„Ja," sagte Hodler, „da ging es noch verwegen zu. Ich nahm vier Weiber. Sie sollten mir die Angst vor dem Gewitter auf dem See recht greifbar vorstellen. Da stieg ich dann mit ihnen aufs Dach; es war flach, und das Haus hatte fünf oder sechs Stockwerke; hart, oft in Fingerbreite, mußten sie mir an den Rand hinsitzen. Selbstverständlich neigten sie sich vor Entsetzen allesamt hauswärts, und ich hatte, was ich wollte. Es war, wie wenn eine Welle ein Boot auf der Breitseite faßt und umwirft."

Während Larsson in Stockholm im Nationalmuseum „Gustav Wasas Einzug" malte, kam König Oskar und besichtigte das Bild.

„Es ist ja furchtbar, wie häßlich du den König gemacht hast, mein lieber Larsson", meinte der Monarch.

„Ja, sehen Sie, Majestät, die Könige waren damals nicht so prächtig, wie sie jetzt sind."

Der alte König Oskar lachte.

FRANZ HECKENDORF — RENNEN (AQUARELL)

Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Secession

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING FLORA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING SUSANNA. II. FASSUNG

OTTO WIRSCHING

Es ist nicht sehr lange vor dem Krieg gewesen, daß in den Ausstellungen der Münchner Secession und der Münchner Kunsthandlungen Bilder meist kleinen Formats auffielen, die ganz anders als die meisten andern waren und eigentlich nur die Erinnerung an einen einzigen Meister von Rang — Albert Welti — wachriefen. Man muß aber denen, die vor diesen Bildern den Namen Welti aussprachen oder auch nur an ihn dachten, daraus keinen Vorwurf machen. Denn die Verwandtschaft schien so groß beziehungsweise so nahe und unzweifelhaft, daß man ein gutes Recht zum Vergleichen zu haben glaubte. Aber es bewährte sich auch in diesem Falle wieder einmal, was bei ähnlichen Anlässen immer wieder festgestellt werden muß: daß es durchaus keiner direkten Beeinflussung bedarf, damit solche Parallelen zustande kommen. Von Otto Wirsching, dem Maler der erwähnten Bildchen, ist jedenfalls erweisbar, daß er schon um 1913 in seiner später allgemein bekannt gewordenen Art zu malen begonnen hat, aber vor 1917, in welchem Jahre er die Kunst Weltis eigentlich erst kennen lernte, so gut wie nichts von ihm gekannt hat. Es liegt eben hier ein allerdings ganz besonders beweiskräftiges Beispiel für die Tatsache vor, daß solche „Verwandtschaften" sich ganz von selbst auch dann ergeben können, wenn bei zwei (oder mehreren) Künstlern die künstlerisch-menschlichen Voraussetzungen, unter denen Kunstwerke zu entstehen pflegen, die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING 1001 NACHT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING LEBENSALTER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gleichen oder wenigstens ähnliche sind. Auf diesen besonderen Fall exemplifiziert, kann man sich also den Hergang etwa so vorstellen, daß der Hang zum Träumen, zur Phantastik in jeder Form und zum Fabulieren auf dieser Basis in Welti wie in Wirsching von Haus aus dagewesen ist. Versuche, solche Träume und Vorstellungen zu gestalten, müssen aber, wenn wir noch die ungewöhnlich stark ausgeprägte deutsche Wesensart der beiden als wichtigen Faktor mit in Rechnung setzen, naturnotwendig zu Ergebnissen führen, die formal und stilistisch einander ähnlich sind. Denn ein alter Erfahrungssatz sagt uns ja, daß gleiche Ursachen gleiche Wirkungen haben. Hier hätten wir also, wenigstens in den Grundzügen, die einfache Lösung eines scheinbar sehr verwickelten und verwirrenden Problems.

Wir wissen nun freilich, daß diese Art erzählender und philosophierender Kunst zu Zeiten des Impressionismus, der keinen Inhalt duldete, sich ebenso in Acht und Bann befunden hat, wie sie es heute, unter der Herrschaft des Expressionismus, aus anderen Gründen immer noch ist. Sie wäre also eigentlich recht- und heimatlos. Aber die Zahl derer, die mit dem Pinsel fabuliert, illustriert und Träume erzählt haben, ist in Deutschland zu allen Zeiten sehr groß gewesen, und man findet die allerbesten Namen in ihren Reihen. Da muß also die Theorie wieder einmal vor der Praxis kapitulieren; denn die lebendig-warme Gegenwart dieser Kunst, in deren Bereich es einem wohl ums Herz wird, ohne daß man diese Empfindung mit einem Verzicht auf malerische Werte zu erkaufen nötig hätte, macht alles zu nichte, was vom Standpunkt irgendeiner Richtung dagegen gesagt werden könnte. Diese Kunst beweist ihr Recht einfach damit, daß sie da ist, und sie überläßt es späteren Historikern, den Platz ausfindig zu machen, an den sie hingehört. Einstweilen gehört sie dem Leben und dem Genuß aus unmittelbarster Gegenwart. Und da solche Kunst immer in sehr hohem Grade zeitlos ist, so werden auch kommende Generationen kaum einen wesentlich anderen Standpunkt gegen sie einnehmen können.

Otto Wirsching ist 1889 zu Nürnberg geboren. (Es bleibt jedem unbenommen, auch diesem Umstand Bedeutung zuzuerkennen, wenn es sich darum handelt, die Ursachen für Wirschings Sonderart aufzudecken.) Er studierte an der dortigen Kunstgewerbeschule drei Jahre lang unter der Anleitung des phantasiebegabten Bek-Gran (wieder ein Umstand von Wichtigkeit), bezog 1907 die Münchner Kunstakademie, arbeitete 1909—10 in Paris, besuchte dann, mit Unterbrechungen, die Malschule H. von Habermanns in München und hielt sich in der Zwischenzeit in Spanien, Marokko und verschiedentlich auch in Italien auf. (Die meisten Einfälle Wirschings, die ins Märchenland, ins Phantastische oder ins Mittelalter einschließlich der Renaissance weisen, dürften auf Eindrücke aus dieser Zeit der Wanderschaft zurückzuführen sein.) Seit 1916 ist Wirsching Mitglied der Münchner Secession gewesen. Am 1. Dezember 1919 ist er in Dachau, wo er einen alten Bauernhof in ein originelles Heim umgewandelt hatte, einem Schlaganfall erlegen, der ihn an der Druckerpresse überraschte. Zwar: ihm selbst scheint der Tod nicht unerwartet gekommen zu sein. Er hatte Ahnungen; auch Träume deuteten auf ein nahes Ende. Im übrigen hat der Tod in allen Entwicklungsperioden der Kunst dieses Frühvollendeten eine Rolle gespielt. Sein stärkstes graphisches Werk ist ein moderner Totentanz. Und auch auf dem Titelblatt zum Äskulapischen Dekameron, dessen Illustrierung Wirschings letzte Arbeit gewesen ist, begegnet uns der Knochenmann. Man könnte nun leicht in Versuchung geraten, mit dem Schicksal zu hadern, weil es dieses große Talent im 31. Lebensjahr von seiner Arbeit abberufen habe, und könnte sich in sentimentale Gedanken darüber verlieren, was dieser Künstler, dessen Bestes vermutlich erst zu erwarten gewesen wäre, noch hätte leisten können. Aber es ist — hier wie anderwärts — doch wohl eine Täuschung, wenn man solches glaubt. Man darf vielmehr im allgemeinen als gewiß annehmen, daß ein Menschenleben in sich vollendet ist und alle seine vorausbestimmten Zwecke erfüllt hat, wenn ihm der Tod auch äußerlich ein Ziel setzt. Und darum wird es wohl so sein, daß Wirsching das Werk, das ihm vom Schicksal zu wirken aufgetragen war, bis zum letzten Feder- und Pinselstrich geleistet und vollendet hat und daß ein ersprießliches Darüberhinaus nicht im Bereich seiner Möglichkeiten gelegen gewesen wäre. Wir haben also nicht die geringste Ursache, angesichts dessen, was ist, über eingebildete Verluste zu klagen.

Wirsching ist, auf Technisches hin gesehen, das gewesen, was man einen Malergraphiker nennt; d. h. er ist, wie einst Welti, Maler und Graphiker, aber nicht mit so starkem Akzent auf letzterem, sondern beides im Hauptberuf gewesen. Das kann man wohl sagen. Jedenfalls dürfte es nicht leicht, wenn nicht ganz unmöglich sein, zu entscheiden, ob die Malerei oder die Graphik für die Beurteilung seines Wesens wichtiger sei und auf welchem Gebiet er sein Bestes geleistet habe: in seinen Bildern oder in seinen Holzschnitten. Wirsching ist eben einer von jenen gewesen, die nichts halb oder nur

BM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING — DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

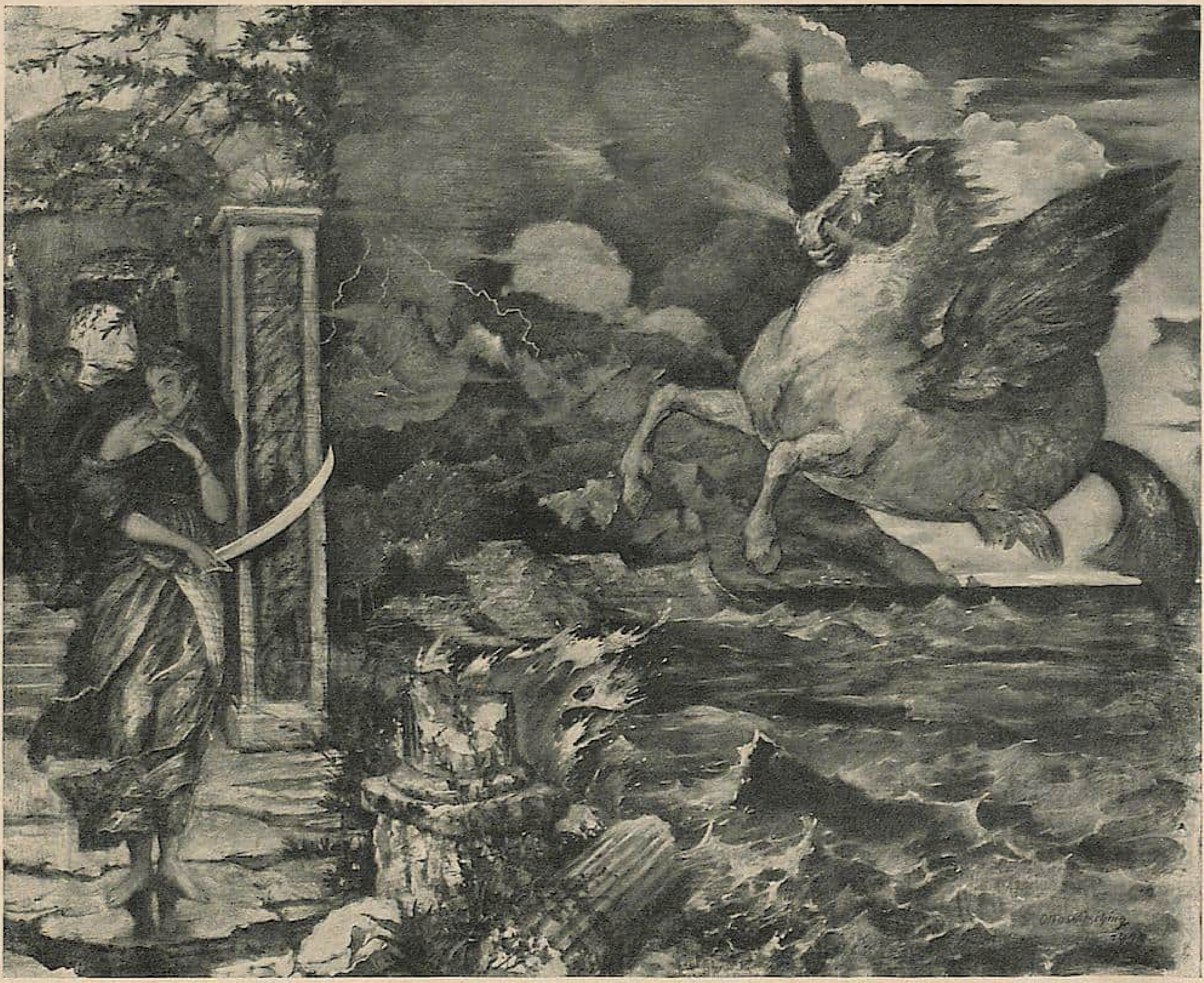
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING DÄMMERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING — SIESTA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO WIRSCHING MEDEA

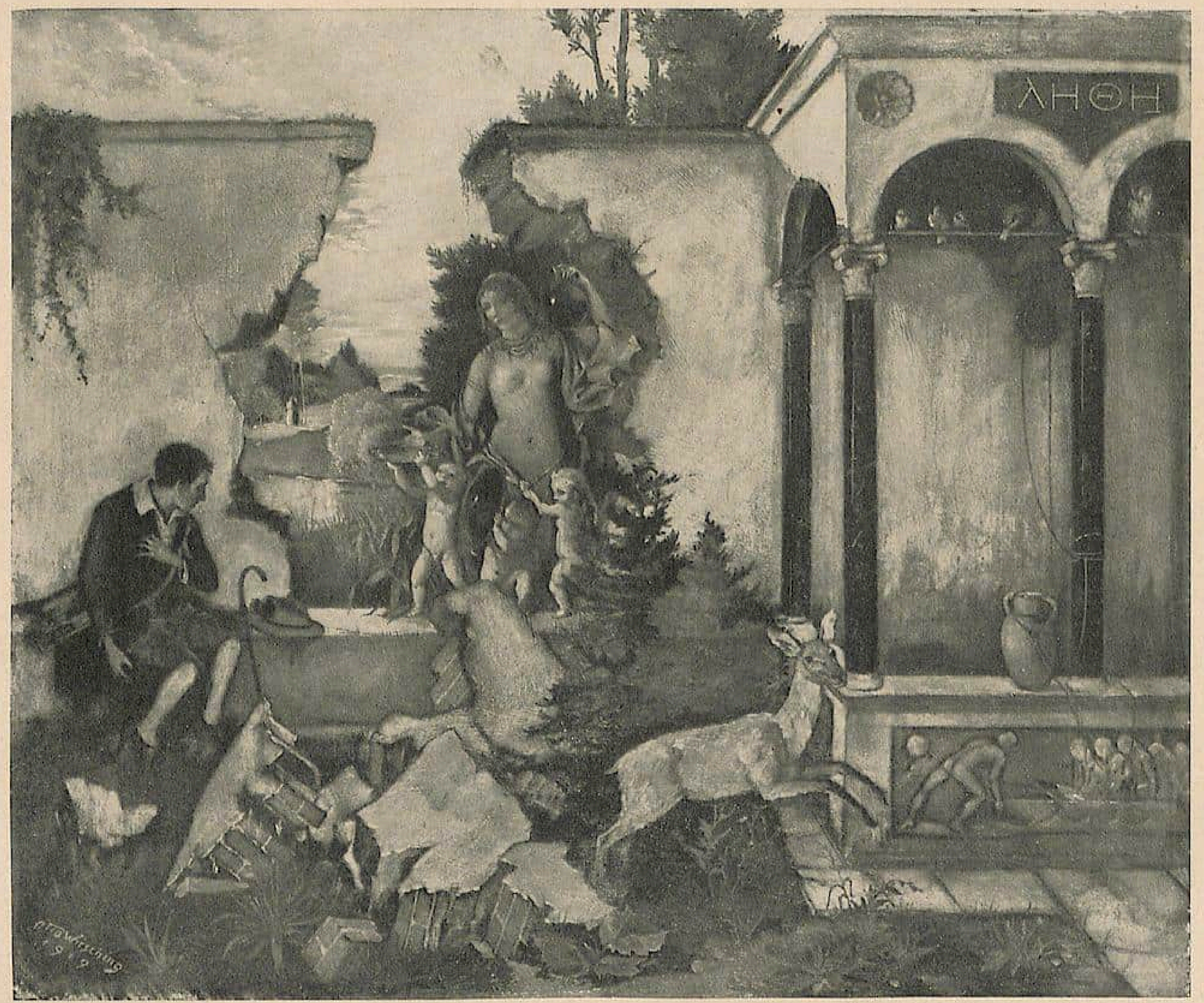
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING ULRICH VON HUTTEN

des Spasses wegen tun. Man wird dieselbe Intensität des künstlerischen Wollens und die gleiche Anspannung aller Energien im einfachen Exlibris oder Gelegenheitsblatt wie in den großen Bildkompositionen finden. Und aus diesem Grunde hat man vor den Arbeiten Wirschings in einem ganz seltenen Grade und fast ohne Ausnahme das Gefühl, daß sie in ihrer Art so vollkommen sind, als es Werke dieser Gattung überhaupt sein können.

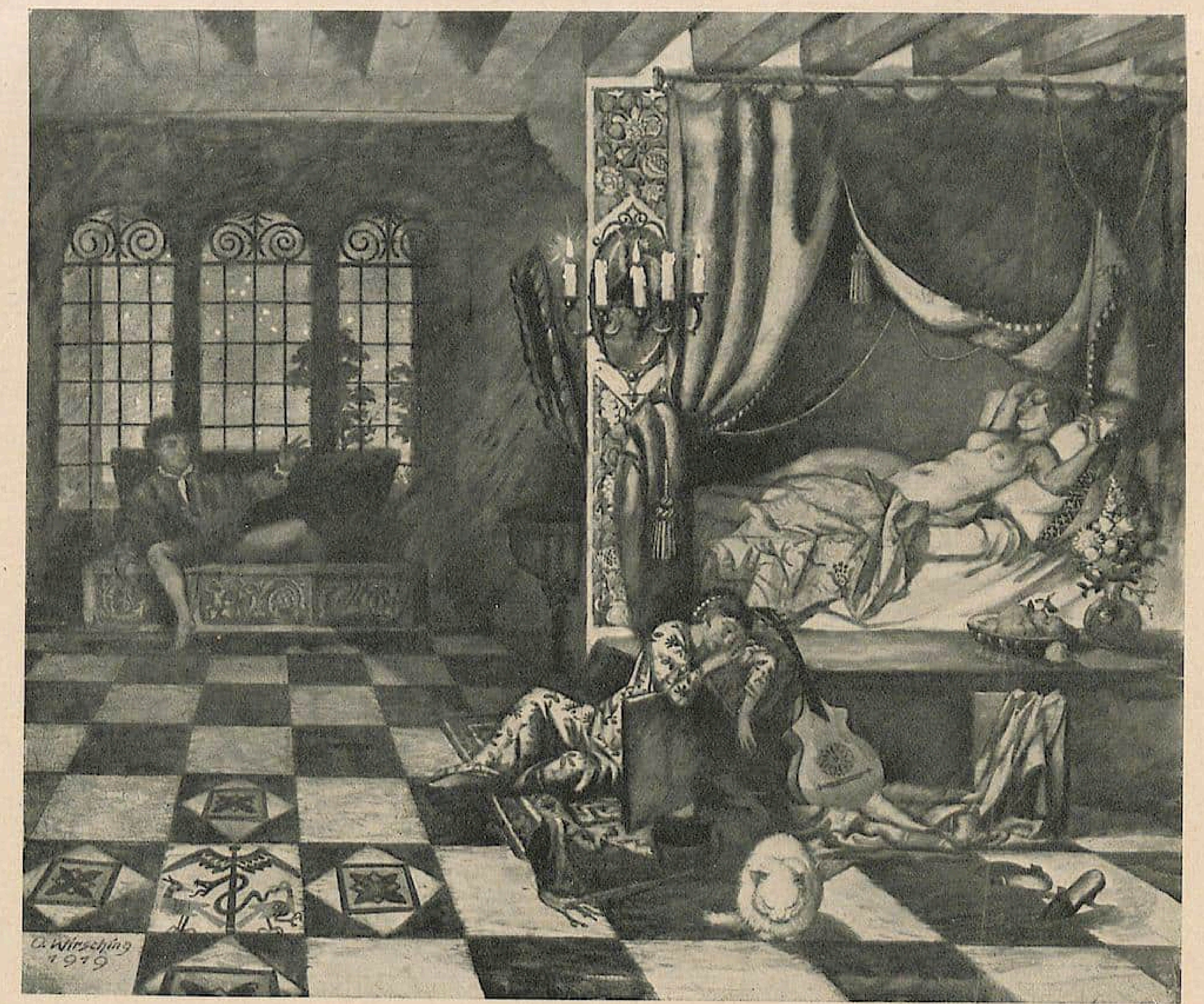
Die ersten Bildchen Wirschings sind, wie erwähnt, schon 1913 entstanden und von so kleinem Format, daß man fast annehmen könnte, sie seien Studien für später auszuführende Bilder gewesen, was natürlich nicht der Fall ist. Eine „Enthauptung“ stammt aus dieser Zeit (eine künftige Heilige erwartet mit fröhlicher Miene den Schwertstreich des Henkers, dessen Gestalt ein mittelalterlich-derber Humor umwittert); außerdem eine „Nonne“, die auf den Stufen eines Reliquienaltars mit ziemlich weltlichen Dingen zu Rate zu gehen scheint. Auch eine „Susanne“, der später noch zwei andere Fassungen des Motivs gefolgt sind, entsteht schon in dieser Anfangszeit; ferner eine Gestaltung der oft gemalten Episode von Francesco und Paolo aus dem Danteschen Inferno und eine sehr nette „Versuchung des hl. Antonius“. Wir haben hier bereits alle Elemente der Kunst Wirschings in klarster Ausprägung: Romantik, Phantastik, ein Humor, der auf dem Weg zur Satire war und sich später in einigen graphischen Arbeiten freier geben konnte, und eine reiche Erfindungsgabe, die nicht zuletzt auch dem schmückenden Beiwerk zugute gekommen ist. Alle diese Arbeiten sind mit Aquarellfarben auf Papier gemalt; auch Gold spielt in einigen Fällen eine Rolle. Und sie stehen der Graphik näher als der absoluten Malerei. Aber sehr bald, um 1914, hat dann Wirsching richtig mit Eifarben auf Holz zu malen begonnen, in einer Technik also, der er bis zu seinem Tode treu geblieben ist.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO WIRSCHING LETHE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO WIRSCHING AMBROGIUOLO UND GINEVRA

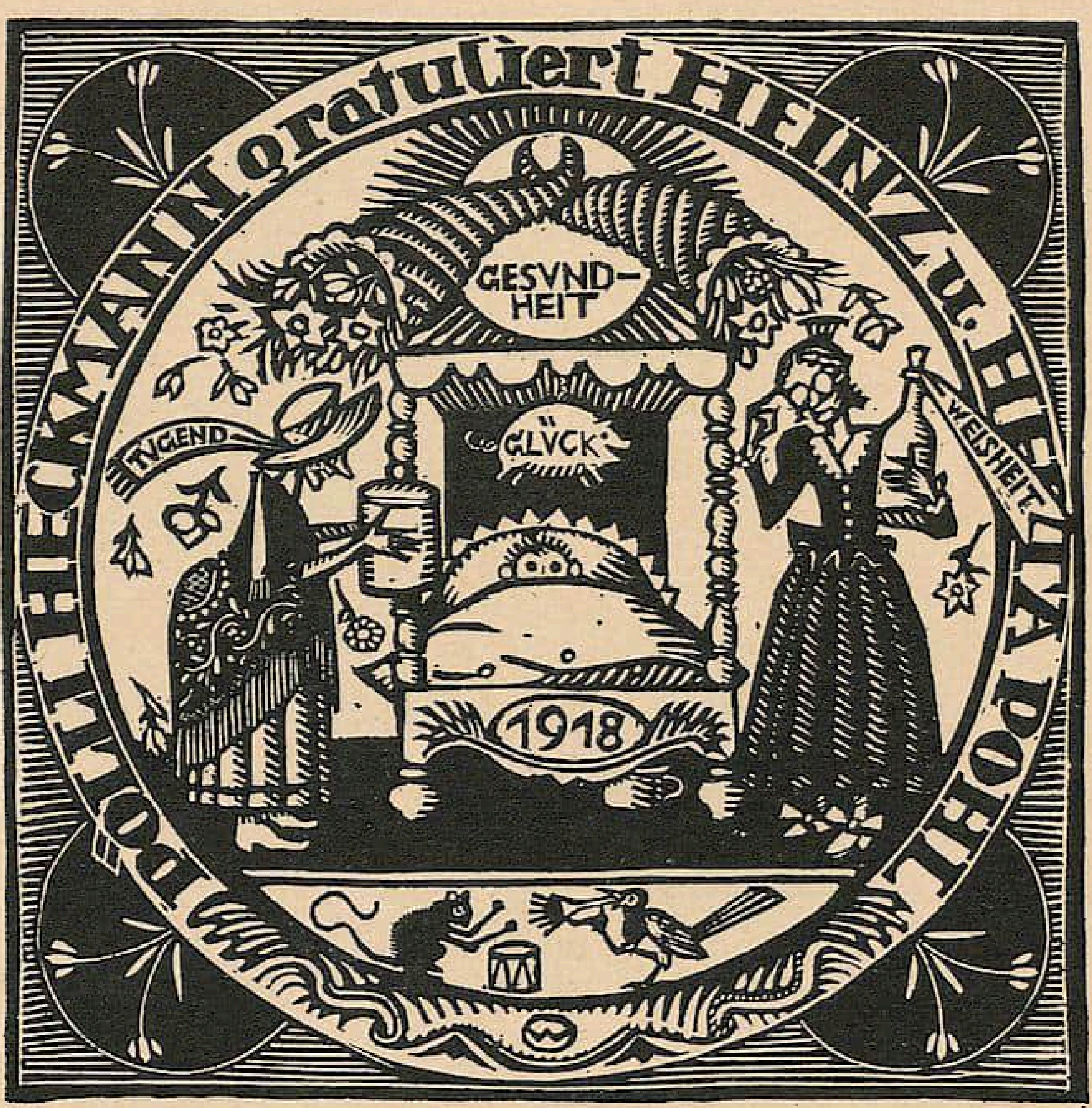
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING IN TEMPESTATE SECURITAS. HOLZSCHNITT

Ganz nach der Weise der alten Meister, denen er auch sonst mit seiner Auffassung vom Wesen und von allem Drum und Dran der Kunst, und beinahe auch äußerlich, mit seinen mönchisch scharf geschnittenen Zügen, glich, hat er die Grundierungen selber hergestellt; und im Jahre 1915 ist er dann noch dazu übergegangen, seine Bilder mit Harzfarben zu übermalen. Kenner werden wissen, daß alle diese Dinge, so nebensächlich sie dem Laien auch scheinen mögen, doch von größter Wichtigkeit sind; spricht sich doch immer etwas Wesentliches vom Charakter eines Malers in der Art aus, wie er seine Bilder anzulegen und auszuführen pflegt.

Die Kriegsjahre haben auch Wirsching eine Weile seinem Malerberuf, mit dem er es heilig ernst nahm, entfremdet. Im Jahre 1916 aber finden wir ihn wieder vor der Staffelei; und von diesem Zeitpunkt an entstehen in ziemlich rascher Folge — was aber nicht hindert, daß jede Arbeit auf das sorgfältigste durchdacht und durchgearbeitet ist — fast alle jene festlich-dekorativen, inhaltreichen Bilder, die für uns heute in ihrer Gesamtheit den Begriff Wirsching ausmachen. Da sind zunächst die oben

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO WIRSCHING GEBURTSANZEIGE. HOLZSCHNITT

schon erwähnte zweite und dritte Fassung der „Susanne", Bilder, die es tatsächlich fertig bringen, dieses vielleicht am häufigsten gemalte aller traditionellen Motive in einer neuen farbigen und formalen Gestaltung erscheinen zu lassen. Es folgen dann die dreiteilige „Siesta", ein Bild von schönster Ausgeglichenheit der Komposition und des Kolorits, in dem südliche Erinnerungen Gestalt gewonnen haben dürften, die üppige Phantasie „Tausendundeine Nacht", die eines der reichsten und vor allem in farbiger Beziehung wohl auch eines der schönsten Bilder Wirschings ist, und das stolze Bildnis der Frau (Aranka) des Künstlers, in dem die ganze Fülle des Lebens und seiner Glücksmöglichkeiten in breiten Wellen dahinströmt. (Porträts hat Wirsching auch sonst gemalt, und es ist kein uninteressantes darunter.) In diesen Bildern und in den beiden Fassungen des „Festes", die diesen Begriff mit einer nicht an eine Zeit und nicht an einen Stil gebundenen Phantastik illustrieren, darf man vielleicht den Gipfel der Kunst Wirschings erkennen, die sich dann 1918, nicht allzulange vor dem Ende, noch einmal in einem Werk zeitlos-großen Stils, in der „Dämmerung", geoffenbart hat. Es gibt keine authentische Deutung dieses wundervollen Werkes. Aber es ist ganz unzweifelhaft, daß es Todesahnungen tiefsinnig-sinnlich zu gestalten und damit vielleicht auch bis zu einem gewissen Grade zu bannen sucht. Eine köstliche Arbeit, wenn auch etwas leichteren Gewichts, sind die mit ganz altväterlicher Naivität geschauten „Lebensalter", ein von Gottfried Keller-Stimmung umschmeicheltes Bild von so

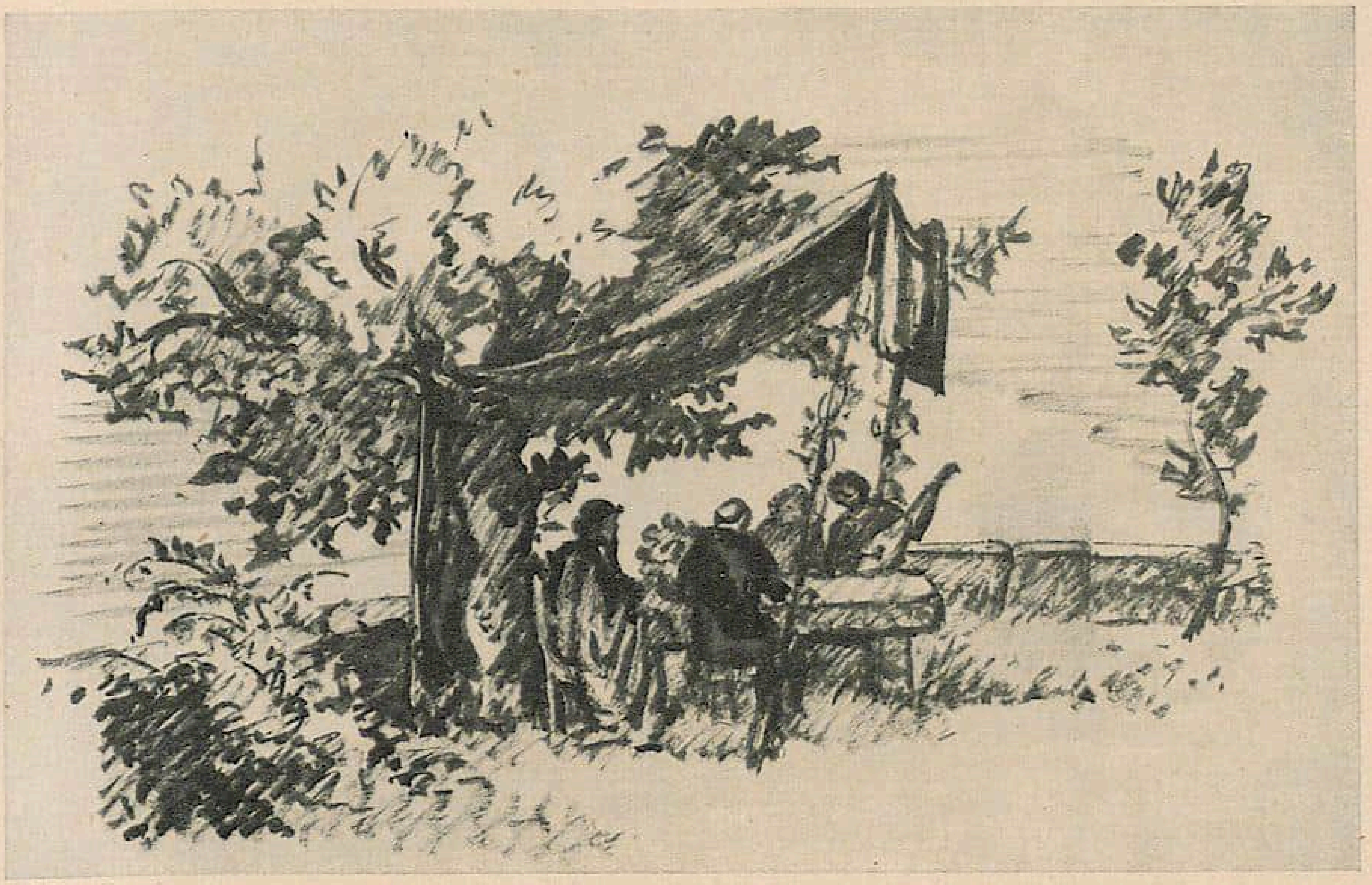
OTTO WIRSCHING GEBURTSANZEIGE HOLZTSCHNITT ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

OTTO WIRSCHING　　OPHELIA. HOLZSCHNITT

OTTO WIRSCHING　　FLÜCHTLINGE. HOLZSCHNITT
(AUS TOTENTANZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



OTTO WIRSCHING — EKKEHARD: GESELLSCHAFT IM BURGGÄRTLEIN

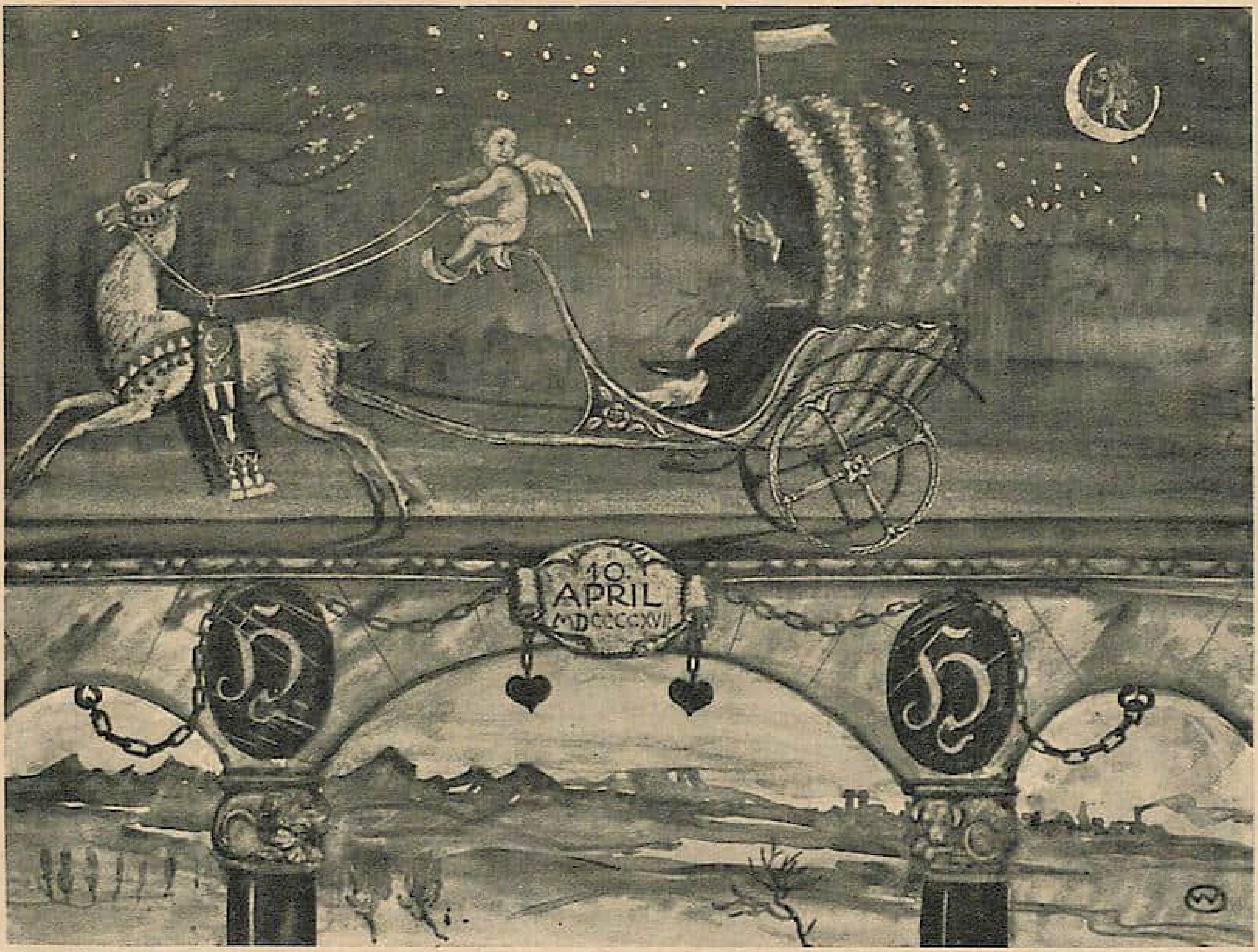
grunddeutscher Innigkeit und Gemütstiefe, daß man es geradezu als Gattungsbeispiel anführen könnte. Das Landschaftliche spricht hier ein entscheidendes Wort. In den Stoffkreis des „Festes" gehört endlich auch die farbig außerordentlich ansprechende Episode aus der Boccaccio-Novelle „Ambrogiuolo und Ginevra". Von den wichtigeren Arbeiten blieben dann nur noch zwei Bilder übrig, die nicht sehr lange vor dem Tode Wirschings entstanden sind und in denen, wenn man will, ebenfalls die Ahnung des Kommenden zu spüren ist: eine „Medea" (nach Euripides), die nach der Tat ihren Verfolgern von einem geflügelten Meerroß entzogen wird, und Wirschings letztes Bild, die „Lethe": der müde Lebenswanderer will aus dem Brunnen der Vergessenheit trinken; da birst die Mauer, an der er sitzt, und die Erinnerung steht hold und lockend vor ihm. In allen diesen Bildern ist, was ganz besonders betont zu werden verdient, das Gegenständliche, so bedeutsam und wesentlich es auch ist, durch das Kolorit doch soweit „gebändigt", daß es nicht mehr alleiniger Zweck ist; mit andern Worten: Form und Inhalt durchdringen sich so vollkommen, daß jene große, beruhigte und beruhigende Einheit entsteht, die stets das Merkmal bedeutender Kunst ist.

Es wird vielleicht viele geben, die trotz dieser ziemlich großen Zahl von Bildern der Meinung sind, daß Wirsching doch eigentlich zunächst Graphiker gewesen sei. Und sie werden das nicht nur aus der hohen Qualität seiner wirklichen Graphik, sondern gerade auch aus gewissen graphischen Eigenschaften seiner Bilder und aus ihrem erzählenden Charakter beweisen wollen. Wir lassen diese oben schon gestreifte Streitfrage, die ja für die Beurteilung der absoluten Werte der Kunst Wirschings nicht sehr wichtig ist, am besten ungelöst und stellen lieber fest, daß Wirsching vor allem als Holzschneider zu den besten Schwarzweiß-Graphikern gehört hat, die wir in den letzten Jahrzehnten hatten. Sein Vorbild war der alte Holzschnitt etwa des 15. Jahrhunderts. Doch ist er niemals gedankenloser Kopist gewesen. Es war nur der strenge Geist und Stil jener Zeit, in dem er Verwandtes spürte und auf dem er deshalb seinen eigenen, ebenso strengen und doch beweglichen und ungemein ausdrucksvollen Stil aufbaute. Wirsching hat in dieser Manier eine Reihe trefflicher Exlibris und witziger Familienanzeigen (Geburts- und Vermählungsanzeigen) geschaffen. (Für Sammler und Ausstellungszwecke hat er diese Blätter gelegentlich auch geschmackvoll koloriert.) Außerdem gibt es verschiedene Blätter phantastischen Inhalts von ihm. Sein Meisterstück auf diesem Gebiete aber

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

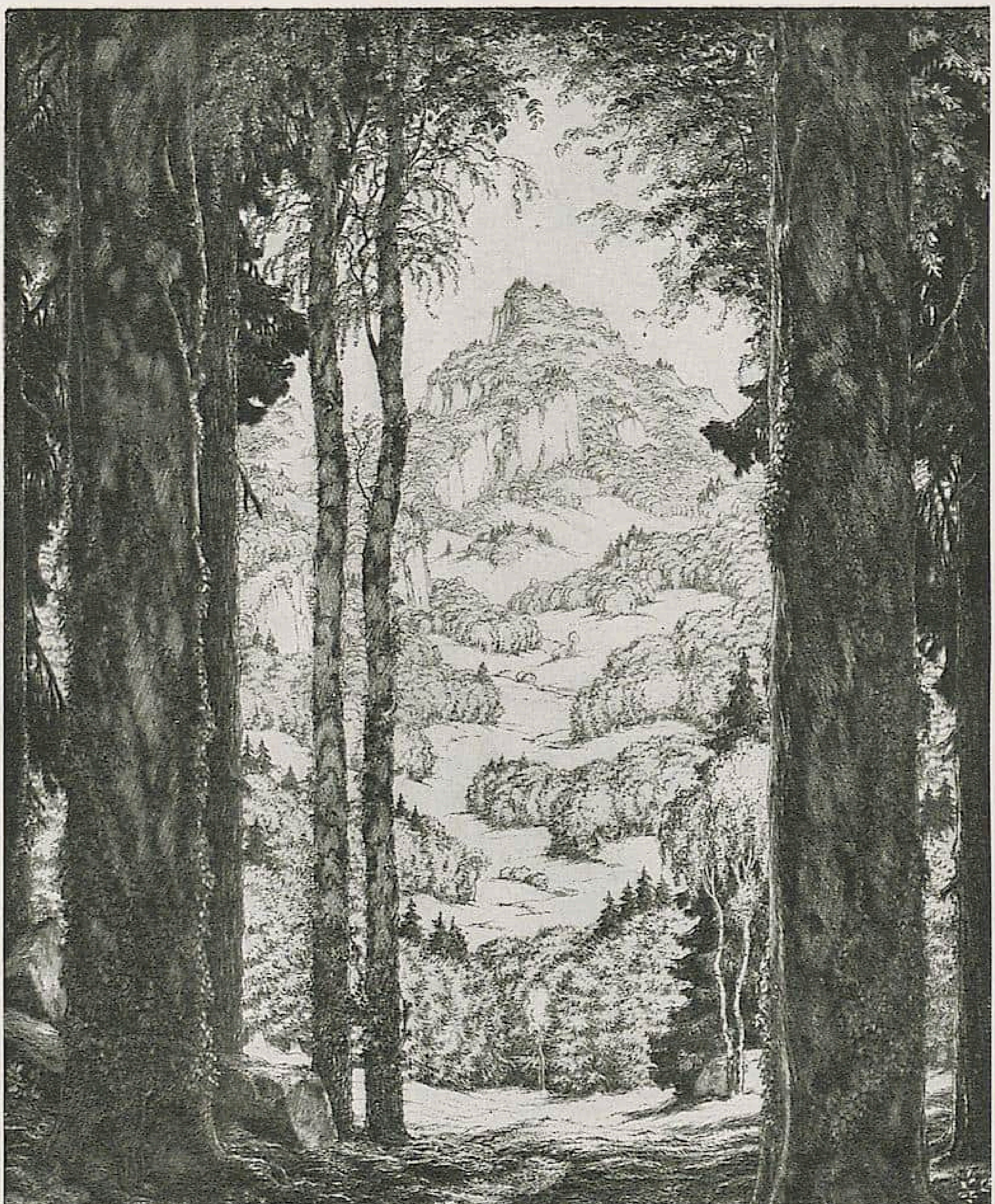
ist ein Zyklus von zehn Holzschnitten, die unter dem Titel „Vom Totentanz anno 1915" zusammengefaßt sind. Die Erinnerung an Holbein ist hier wohl bewußt wachgerufen. Trotzdem geben sich diese Blätter schon dem ersten Blick in jeder Linie als Produkte der Gegenwart zu erkennen. Wirsching hat mit scharfem Auge und sicherer Hand das Wesentliche des Krieges zu fast formelhaften Zeitsymbolen gestaltet; und man findet in diesen Blättern eine Konzentration des Gedankens und des bildlichen Ausdruckes, die nur den wenigsten zu erreichen vergönnt ist. In vielem, vor allem in der mustergültigen Raumbehandlung und in der Prägnanz der Ideenformung, diesem Totentanz verwandt sind die Holzschnitte, mit denen Wirsching 1918 den Hamlet illustriert hat. Mit dem traditionellen Theaterhamlet hat diese Bilderfolge Wirschings allerdings gar nichts zu tun. Sie ist viel derber, mittelalterlicher und ganz aus subjektivstem Empfinden heraus gestaltet. Aber gerade das gibt ihr, neben den hohen graphischen Qualitäten der Schnitte, ihren besonderen Wert, der nicht von heute auf morgen durch die wechselnde Mode in Frage gestellt werden kann. In bestimmtem Sinne gilt das auch von den ganz skizzenhaft-freien Zeichnungen zu Scheffels „Ekkehard", die allerdings stilistisch ganz und gar anders geartet sind, so daß man sie kaum für Arbeiten Wirschings halten möchte. Auch die Zeichnungen und Aquarelle, die er von seinen Reisen mitgebracht hat, sind ohne klar erkennbaren, persönlichen Stil, an sich aber von hohem Reiz. Wirsching ist eben als Graphiker nur dann er selbst gewesen, wenn er seine Ideen in Holz schneiden konnte. Und man muß es deshalb sehr bedauern, daß sein letztes Werk dieser Art, die Holzschnitte zu dem schon erwähnten Äskulapischen Dekameron, unvollendet geblieben ist. Nur vier Blatt sind fertig geworden. Aber sie genügen, um uns die Gewißheit zu geben, daß hier wieder etwas schlechthin Vollendetes entstanden wäre. Nun: es hat nicht sollen sein. Im übrigen sagten wir ja schon, daß es das Klügste sei, Wirschings Werke trotz allem nicht als Torso, sondern als ein im wesentlichen vollendetes Ganzes zu nehmen. Und wir dürfen überzeugt sein, daß es gerade deshalb in seinen Dimensionen dauernd in dem Maße zunehmen wird, als wir uns zeitlich von ihm entfernen. Sicher ist jedenfalls, daß es heute schon beinahe historisch, um nicht zu sagen klassisch wirkt.

Richard Braungart



OTTO WIRSCHING — HOCHZEITSWAGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Verlag F. Bruckmann A.-G.,
München

GEORG BROEL
AUS DER RADIERFOLGE „WALDSINFONIE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG BROELS WALDSINFONIE

Draußen in Flandern, im Kriegslärm und unter seelischen Qualen, ist Georg Broel der Gedanke seiner Waldsinfonie aufgestiegen. In schwerstem Erleben, umringt von Gefahren und Widerwärtigkeiten, überfiel den Künstler die holde Erinnerung an vertrautes Heimatland am Rhein. Er dachte an sein Siebengebirge, und der Gang, den er in der Erinnerung durch dessen Wälder tat, wurde ihm zu einem geschlossenen künstlerischen Erlebnis und half ihm hinweg über die grause Umwelt des Krieges.

Das war 1916 — seitdem feilte und arbeitete Georg Broel an seiner Sinfonie vom deutschen Wald. Endlich, nach vier Jahren, im Sommer 1920, hatte er die Aufgabe bezwungen, ein in schönster Harmonie in sich ruhendes Werk gestaltet. Dreizehn Radierungen entstanden. Es ist nicht eine Aneinanderreihung von wesensverwandten Blättern, auf denen das Thema vom deutschen Wald variiert ist, sondern ein streng zyklisches, in straffer Architektur sinnvoll aufgebautes Werk, bei dem jedes einzelne Blatt das folgende wie das vorausgehende mit absoluter Notwendigkeit bedingt. Von einer Sinfonie kann unter diesen Umständen mit gutem Recht gesprochen werden: die Gliederung, der Rhythmus, das Musikalische und Melodische, das den Zyklus kennzeichnet, läßt den Titel zu Recht bestehen.

Ein höchst graziöses Titelblatt gibt gewissermaßen das Leitmotiv. In überhöhtem Rechteck, das durchwegs beibehalten wird und der Vertikalerscheinung des Waldes entspricht, sitzt ein im Umriß reizvoll aufgelockertes Oval, gebildet aus Baumlaub und Farnen, Waldblumen und Efeu; Eichhörnchen und Vögel tummeln sich dazwischen, und, ein Oval im Oval, indes tiefer, dunkler, geheimnisvoller, ruht ein Symbol: der Waldquell, der aus unergründlichem Born hervorgestoßen, ins Moos quillt. Titel und Widmung des Zyklus fügen sich ornamental in die wunderschöne Marke.

Der Gang durch den Wald hebt an. Ahnungsvolle Takte. Aus dem Hellen geht es ins Dunkle. Die sammetige Tiefe, die den Waldweg verschluckt, hat etwas Saugendes, Lockendes. Wie Pfeiler eines Domes zieht die Schar der Stämme hinan: Krone verflicht sich in Krone — wie Spitzbogen im gotischen Münster muten sie in ihrer Verschlingung an. Licht und Schatten teilen sich aus. Man betritt eine heiter-helle Lichtung, in der das Bächlein rauscht und in kleinen Fällen von Stufe zu Stufe springt, indessen der geschmeidige Efeu an den gefleckten Birkenstämmen hinaufklettert und die Starrheit der vertikalen Parallelen auflöst. Das ist wie ein Scherzo. Die Romanze der abweisenden, nur sparsam vom Licht aufgehellten, senkrecht aufschießenden Stämme mit dem Durchblick auf die von Felshöhe herabstarrenden Ruine leitet zum Ernste über, denn drohender, dunkler, finsterer wird es nun: man betritt die Regionen des Urwalds. Felsblöcke, wuchtige, pyramidenartige Gebilde, das Motiv des Dreiecks in allen möglichen Variationen ausformend, bauen sich zusammen. Aber noch ist die tiefste Einsamkeit nicht erreicht, noch glänzt ein fernes Fleckchen Himmel in die Wildnis herein, und zwei schlanke Birkenbäumchen schmiegen sich zitternd an das Gestein. Vorbei! Es geht in eine Schlucht, finster und tief, und schaudernd sieht man sich plötzlich dem Chaos, der Zerstörung gegenüber: die Natur als Feindin des Menschen, die Unergründliche, Unheimliche, von Rätseln Umschauerte starrt den Wanderer an. Aber das Dunkel lichtet sich wieder, ein erster Sonnenstrahl fällt in das Schweigen des Hochwaldes, hoffnunggebende Ruhe folgt dem Grauen, junge zarte Bäumchen wiegen sich in melodischem Rhythmus, übergoldete Blätter rieseln und blitzen, brandenden Wellen gleicht das schöne Spiel der dichtbelaubten Zweige, die der Wind wiegt. Parkartiger wird nun die Waldnatur. Tief herab, nach den Menschen verlangend und zu den Lebendigen sich sehnend, greifen die schimmernden Zweige, lauter rauscht der Bach — und da liegt in heller Sonne, von Bäumen umringt, eine freundliche Wiese im Walde. Wenige Schritte noch, und das Ziel ist gewonnen: aus dem Gehölz tritt man ins Freie. Mühelos erreichbar baut sich das Ziel vor dem Wandrer auf: eine Bergkuppe, aus lichten Büschen frank emporstrebend.

Am Ziel sieht man zurück und erkennt, daß man im Sinnbild einen Gang durch das Auf und Ab des Lebens tat. Von sorgloser Jugend in die Geheimnisse der Welt hinein, über erhebende Begeisterung zu männlichem Streben, das sich seines Zieles bewußt ist, durch finstere Beklemmung und über den Zusammenbruch hinweg zur Einkehr, zur besinnlichen Ruhe, zu Erkenntnis und Abklärung, die milde Freude und lichte Harmonie verheißt.

Broel selbst hat nicht daran gedacht, Symbolisches in seine Sinfonie hineinzugeheimnissen; das Gleichnishafte stellte sich von selbst ein, und so wird es in seiner Unabsichtlichkeit erst recht zu sonntäglicher Erhebung. G. J. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G., München

GEORG BROEL
AUS DER RADIERFOLGE „WALDSINFONIE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G.,
München

GEORG BROEL
AUS DER RADIERFOLGE „WALDSINFONIE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G.,
München

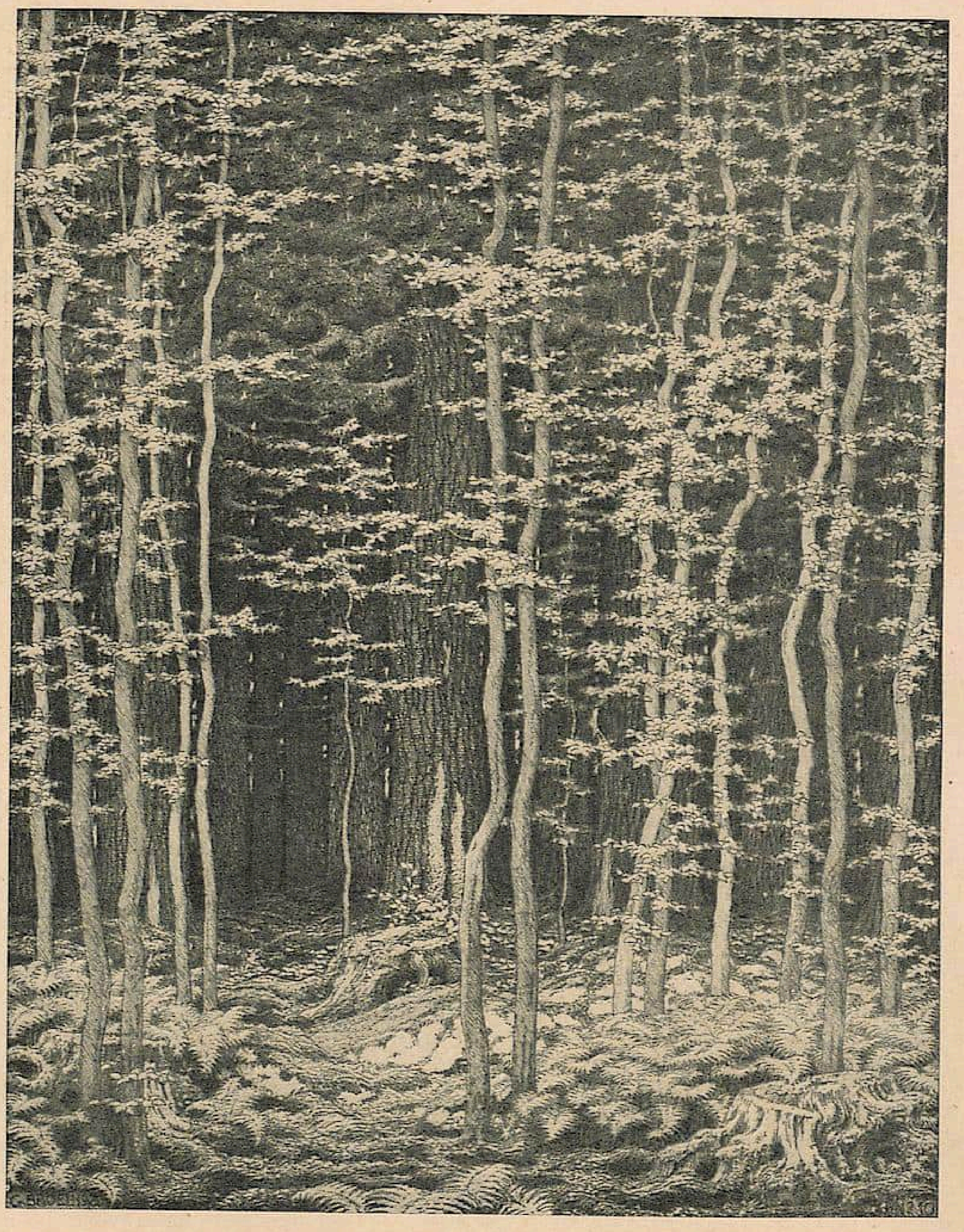
GEORG BROEL
AUS DER RADIERFOLGE „WALDSINFONIE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Verlag F. Bruckmann A.-G.,
München

GEORG BROEL
AUS DER RADIERFOLGE „WALDSINFONIE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Verlag F. Bruckmann A.-G.,
München

GEORG BROEL
AUS DER RADIERFOLGE „WALDSINFONIE"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK — SINKENDER JÜNGLING. MARMORRELIEF

ERNST WENCK

Meine Arbeiten sind aus Freude am Gestalten entstanden.

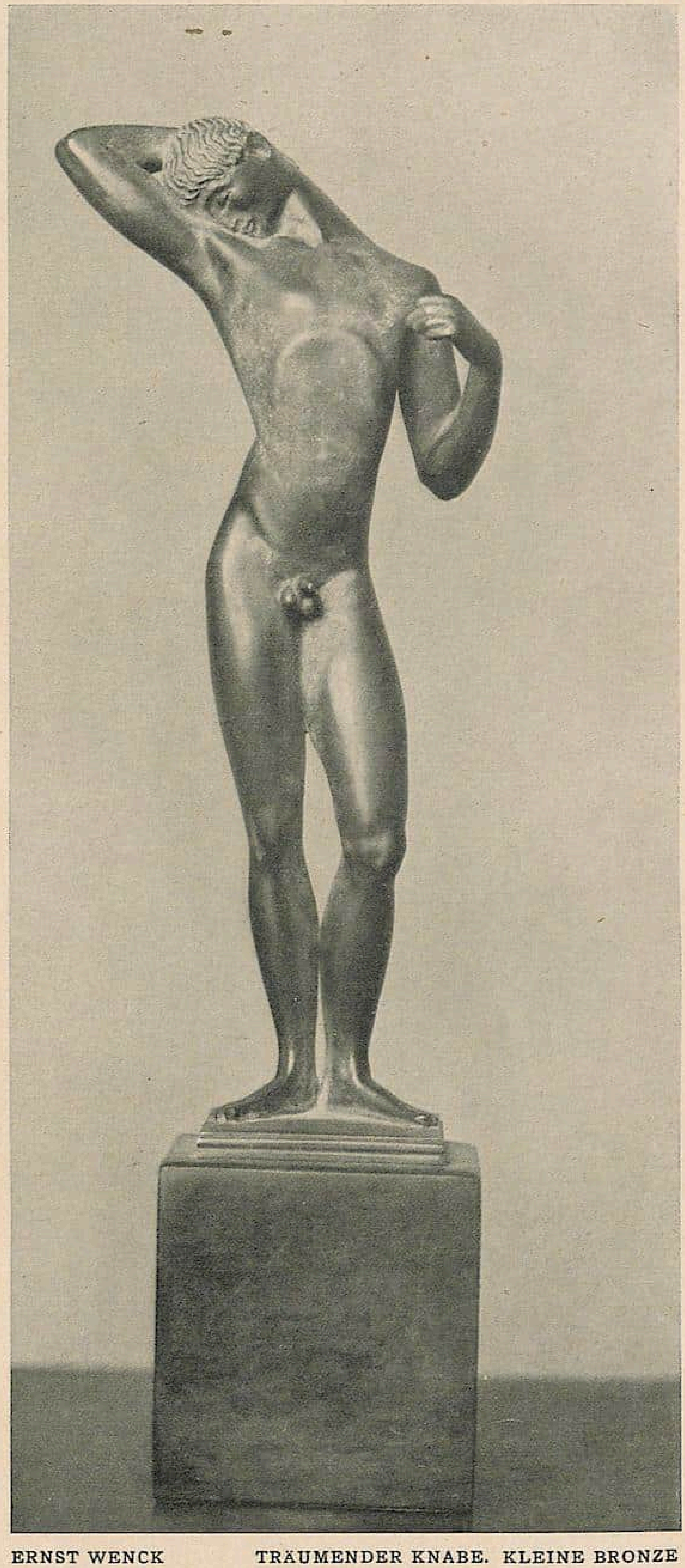
Ich habe unvoreingenommen und intensiv die Natur studiert und den Weg gesucht.

Bei Rodin empfand ich zuerst „geprägte Form, die lebend sich entwickelt" im Sinne einer aus der Beobachtung aufrichtig genommenen Stilisierung des Wesentlichen unserer nur modernen Menschen eigenen Empfindung.

Aber wie alles fließt, so konnte die Formgestaltung auch bei Rodin nicht stehen bleiben. Wir mußten weiter gehen in der Vereinfachung auf dem Wege, den uns auch dieser große Meister selbst in den leicht mit Bleistift hingeworfenen Bewegungsstudien seiner letzten Epoche gewiesen hat.

In den frühgriechischen Arbeiten um und vor 500, den ägyptischen, besonders der frühen Dynastien, aber auch in der plastischen Kunst des Ostens und der anderen Kulturvölker früher

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

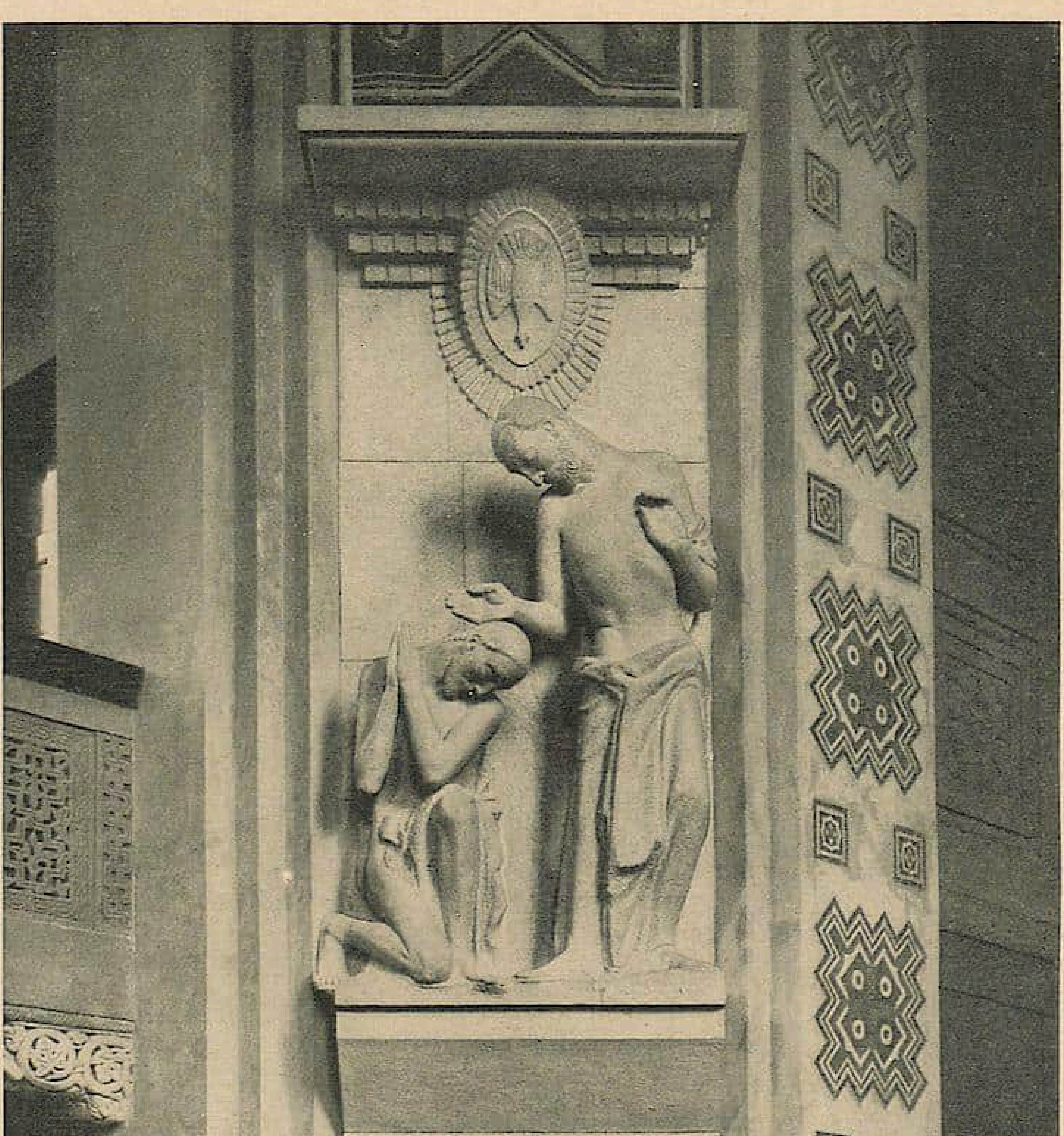


ERNST WENCK TRÄUMENDER KNABE. KLEINE BRONZE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK FRAUENPORTRÄT (ORIGINAL IN GEBRANNTEM TON)

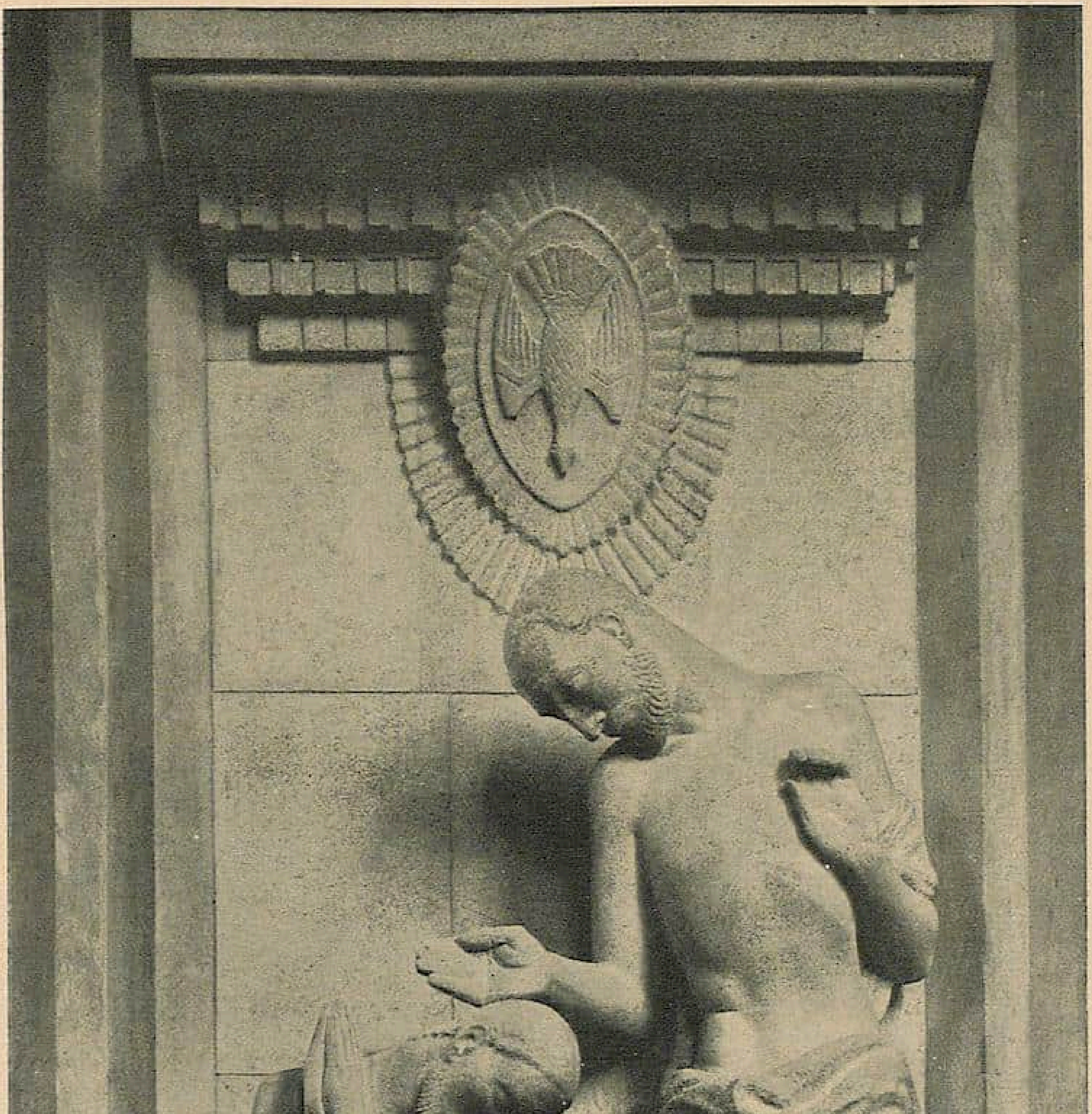
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST WENCK

TAUFSTEIN UND TAUFGRUPPE DER LUKAS-KIRCHE IN BERLIN-STEGLITZ (KALKSTEIN)

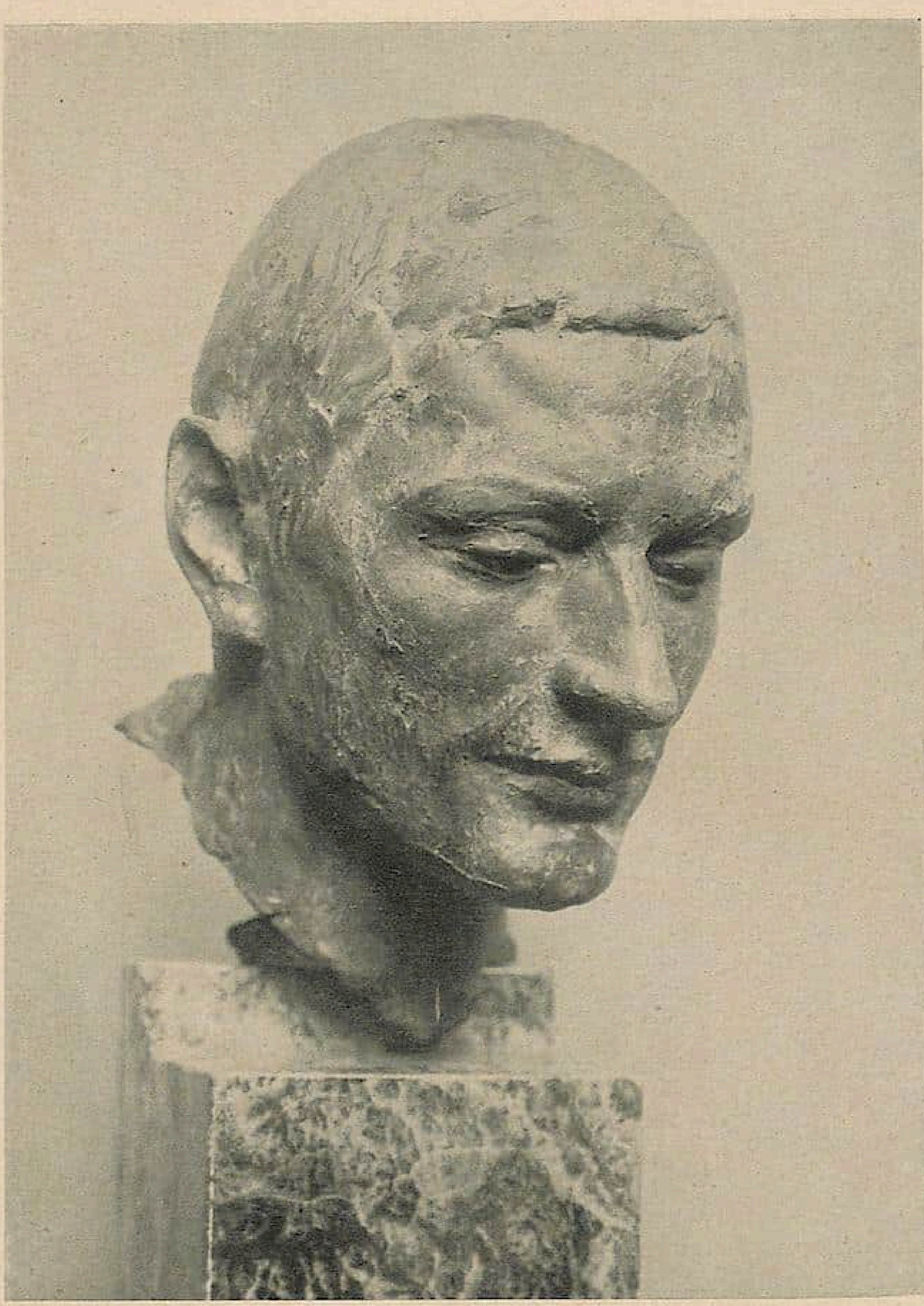
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST WENCK

TAUFGRUPPE ÜBER DEM TAUFSTEIN IN DER LUKAS-KIRCHE IN BERLIN-STEGLITZ (KALKSTEIN) ⊡

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST WENCK STUDIE, JÜNGLINGSKOPF

Epochen empfanden wir weniger die Vorbilder als die Analogien für unser Formbestreben.

Ich sage wir — weil ich mir bewußt bin, daß diese Empfindungen und Erlebnisse in mir allen ernst strebenden Bildhauern unserer Zeit eigen sind. Wie ich diesen Formwillen habe, so hat dieser Formwille mich und so hat er viele.

Es ist die Aufgabe jedes einzelnen Künstlers, diesem Willen in der Gestaltung zu gehorchen, solange er ehrlich arbeitet.

Zudem hat sich mir die Vereinfachung der Form nicht zuletzt aus dem Handwerk selbst ergeben. Der Stein ist hart, er läßt aus der Hand heraus eine Kompliziertheit nicht zu.

Das Herstellen eines Modells aber und das Übertragen in Stein verhindert schon das eigene Sichgestalten der Form aus dem Stein heraus. Dieses Material kommt dem Formwillen sehr entgegen, — es ist ja alles darin — und die Vorstellung steht nicht in der Luft wie beim Modellieren. Es ist eine Freude, die Form sich so dem Unnötigen entwachsen zu sehen.

Allerdings läßt sich schließlich nicht nur das Papier, sondern auch der Stein alles gefallen.

Anders und ähnlich ist es mit der Bronze; hierfür wird frei modelliert, denn in der Freiheit der Anordnung der Glieder entfaltet sich die Bronzeform und — in der Bearbeitung der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST WENCK STUDIE ZUM JOHANNES IN DER TAUFGRUPPE

Oberfläche. (Man sehe nur einen alten indischen Shiva an.)

Das sind keine hergenommenen Regeln, sie liegen in der Natur des plastischen Gestaltens, das sich nur in einem hierzu geeigneten Material und der ihm eigenen Art ausdrücken kann, sofern Ansprüche an Qualität noch — oder wieder — gemacht werden.

Die Stilprobleme nun sind in unserer Zeit schwere; ich glaube, daß sie weniger persönlich als historisch bedingt sind.

Wir Bildhauer sind daher heute leider stärker im Stilwillen als in der Stilgestaltung — wir wollen mehr als wir können.

Kunstkritiker und Ästheten mögen daran Anstoß nehmen — an der Tatsache kann dies nichts ändern.

Wie jeder, der vom Baum der Erkenntnis genossen hat, nun sein Paradies nicht wiederfindet im Vergessen, sondern sich nur noch im Leben nach dieser Erkenntnis Befriedigung verschaffen kann, so müssen auch wir dem neuen Formwillen nachleben, unbekümmert darum, ob wir ihn in einer vollendeten Gestaltung sozusagen materialisieren werden.

Vielleicht liegt auch hierin ein tiefer Sinn unserer Zeit, daß aufrichtige Bekenntnisse disharmonisch ausklingen — jedes Kunstwerk gewaltsam wird.

Wir sind deshalb in unserem Streben nicht

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

besser und nicht schlechter, jedenfalls sind wir weniger zufrieden mit uns selbst.

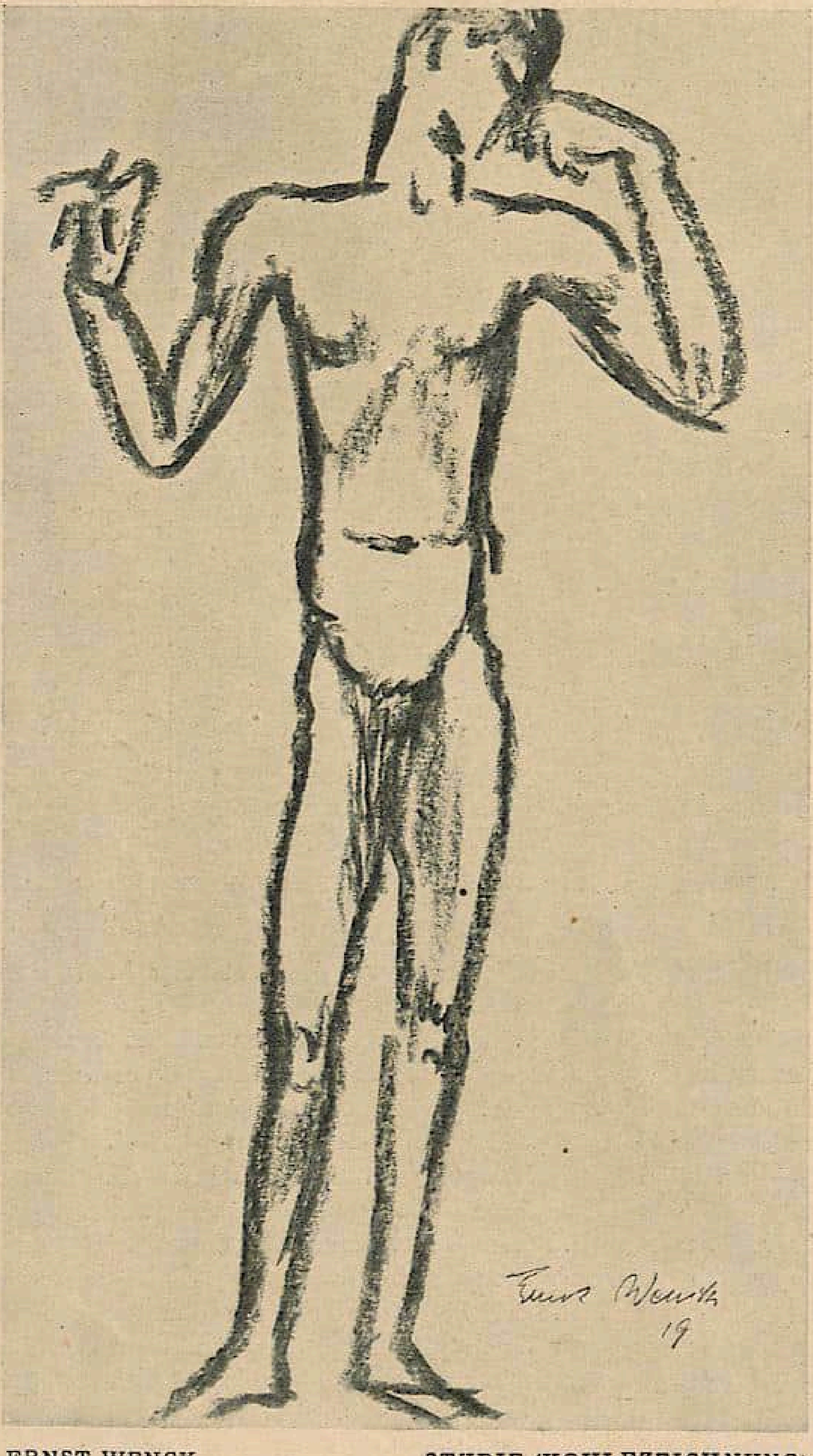
Zur Technik der hier abgebildeten Arbeiten möchte ich bemerken, daß sie in der angedeuteten Weise entstanden sind.

Nur zu dieser großen Kirchenplastik habe ich Modellskizzen angefertigt, um die rohen Steine darnach in die Architektur zu setzen.

Ein Modell aus Papier in ganzer Größe an Ort und Stelle gearbeitet, diente vorher zum Ausmaß des Ganzen.

Die Bronzefigur des Jünglings ist eine meiner letzten Arbeiten.

Ernst Wenck



ERNST WENCK STUDIE (KOHLEZEICHNUNG)

NEUE KUNSTLITERATUR

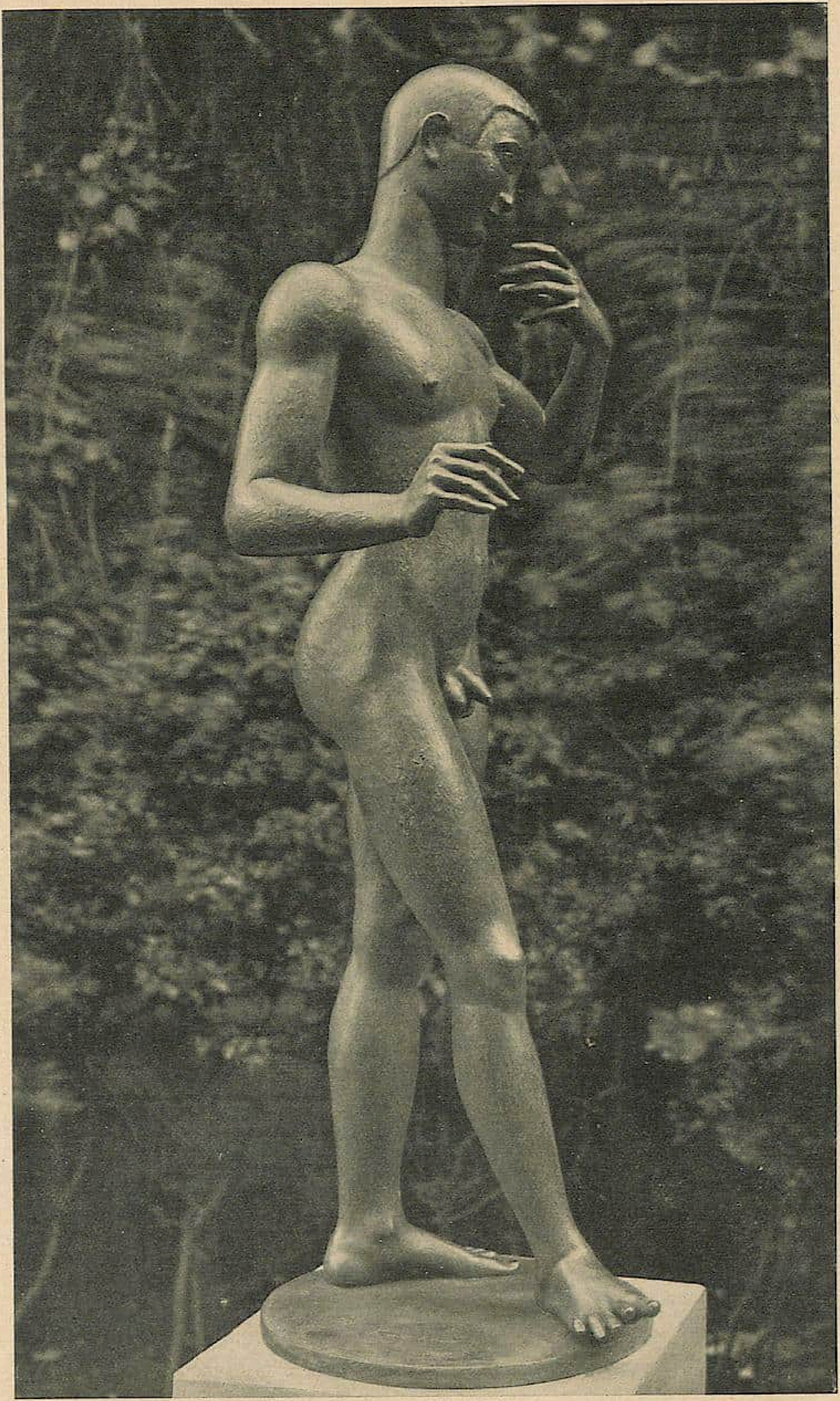
Bode, Wilhelm. Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation. Mit 59 Abbildungen. M. 8.—. München, Hugo Schmidt Verlag.

Das kleine Buch ist ein Ereignis aus mehr als einem Grunde. Es ist überhaupt das erste illustrierte Buch über Elsheimer; ist geschrieben von dem, der wie kein anderer Elsheimer nahesteht. Unter allen Werken des unvergleichlichen Kenners und Wissers europäischer Kunst, Wilhelm von Bodes, hat es besondere Bedeutung. Bode war der erste, der vor gerade 40 Jahren im Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen Elsheimer tiefgründig behandelte. Nun schenkt er — auch das ist erfreulich — nicht dem engen Kreis der Fachgelehrten, sondern gleich allen, die Freude an der Kunst haben, dies reizende Buch über den Adamo de Francfort Tedesco. Es ist voll fesselnder Erinnerungen, feinsinniger Bemerkungen. Eine lebendige Charakteristik. Eine anregende Plauderei in der Galerie des großen Kenners vor den Werkchen dieses echt deutschen, sinnierenden Künstlers. Glück, Freude, Bereicherung, die uns alle Werke echter Kultur mitteilen, die machen das kleine Buch unvergänglich. Es ist das Zeugnis eines Klassikers deutscher kunstwissenschaftlicher Kenntnis und Darstellung. — Wer hätte uns besser als Bode zu diesem feinen Maler führen können, der in Italiens Kunst sich nicht verzehren ließ, wie die Motten im Licht, wie zu viele andere Deutsche? Elsheimer stand abseits in der Jagd nach dem Glück. Tragisch war sein Geschick, rätselhaft sein Tod; mit 32 Jahren stirbt er, erdrückt und geschädigt von Schuldhaft. Alle Künstler waren ergriffen vom Tod dieses Reichbegabten, — sein Freund Rubens zumal; — mir aber scheint, er steht uns noch viel näher als Rubens. Altdorfer, Elsheimer, Rembrandt, diese drei gehen Hand in Hand unmittelbar und reichbeglückend auf uns zu. — Des Buches Ausstattung verdient alles Lob der Zeit. Die schier diademartig wirkenden Miniaturbildchen Elsheimers, in ausgezeichneten Bruckmannschen Netzätzungen, vom denkbar feinsten Raster, werden manche vom Vorurteil kleiner Abbildungen abbringen. E.W.B.

Landenberger, Christian. Zwölf Zeichnungen. Vorwort von Julius Baum. Stuttgart, Dr. Benno Filser Kunstverlag.

Vor kurzem konnte in diesen Blättern von Landenberger als Radierer berichtet werden. Diese jüngste Wendung zur Graphik hat längst in der Tätigkeit des Künstlers als Zeichner ihre Vorbereitung gefunden, einer Tätigkeit, die neben seiner Hauptleistung als Freilichtmaler von je selbständige Bedeutung beanspruchen konnte. In Verbindung mit einer individuellen Technik des Ineinanderklingens malerischer und linearer Gestaltung hat sich hier die idyllische und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST WENCK

JÜNGLINGSFIGUR (BRONZE)

Besitzer A. Gutmann, Altona

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

religiös-empfindsame Seite seines schwäbischen Wesens am reinsten ausgewirkt. Zwölf der erlesensten Blätter sind nun in mustergültiger Wiedergabe als Mappenwerk erschienen. Die Landenbergersche Linie des glaubensseligen Adagio ist aus seinen Gemälden besonders von den Gestalten jugendlicher Kirchenbesucherinnen her bekannt. Wir finden es hier wieder auch ohne äußerlich religiöse Beziehung in der keuschen und zarten Versonnenheit seiner Mädchenkörper wie der „Studie zum Frühling" oder dem „stehenden Mädchen"; und es tönt ebenso in der dörflichen Kantilene des jungen „Geigers" wie in der innigen Sehnsucht des bescheiden sich reckenden Bäumchens im Vordergrund der Ammerseelandschaft. Viel stille Wehmut über Werden, Blühen und Vergehen des Lebendigen klingt überall durch, aber doch verliert sich nie die Stimmung ins Süßliche, dafür hat sie zu viel kernhaftes Naturgefühl, zu viel Heimatbewußtsein als Grundlage.

E. Dürr

ERNST WENCK — ENTWURF ZU EINEM GRABMAL

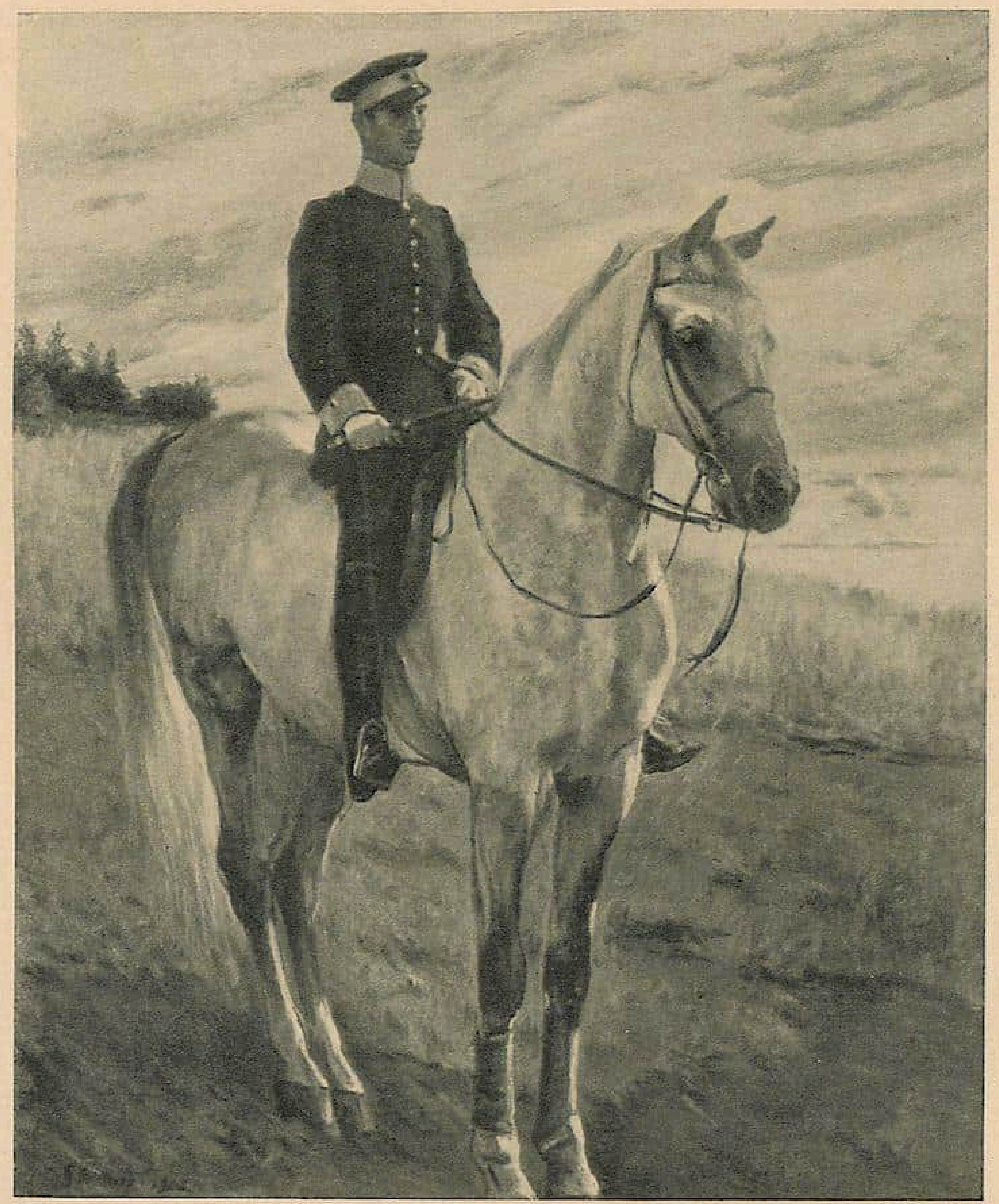
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT

Aus einer Sammlung von 14 Aquarellen Slevogts, die in Faksimile-Farbenlichtdruck in einer Mappe im Verlage Bruno Cassirer, Berlin, erscheinen

LÖWENJAGD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT REITERBILDNIS

MAX SLEVOGT

Es wird etwas viel von der Auflösung der Persönlichkeit geredet. Man möchte wünschen, daß nichts dahinter stecke. Aber das Klagegeschrei hat leider seinen Grund. In der Kunst wird's deutlich, wo Armut der Anschauung und Labilität des Wollens sich mit dem Bedürfnis, um jeden Preis zu gelten und zu scheinen, verbunden haben, und so das erzeugten, was man das ekstatische Schema nennen könnte. Dieses Schema, diese Formel entleert sich zusehend, was wahrlich nicht nötig gewesen wäre, denn auch die leidenschaftliche, religiös aufbrandende Äußerung kann Unerschöpflichkeit beweisen. Was bedeuteten sonst Greco und Grünewald! Aber hier liegt der Fall anders. Hier ist etwas wie Verzweiflungstoben. Nein, es ist mit Theorien, Geistigkeiten, mit der Weiterentwicklung der Kunst lediglich durch Weiterbildung der Darstellungsmanieren nichts zu machen, wenigstens heute nicht. Kunst ist da,

Die Abbildungen zu diesem Aufsatz stellte in freundlicher Weise der Verlag Bruno Cassirer, Berlin, zur Verfügung.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wo Mencheninhalt ist, ewig neue, ewig sich regende und doch ewig gleichbleibende Wesensfülle. Wen die Entleerung der Formen zum Frösteln gebracht hat, der soll sich umwenden und nach den „Vätern" fragen, nach den Meistern, nach den Unerschöpflichen. Einer ihrer Besten und Edelsten ist Slevogt. Kaum fünfzigjährig, noch unter uns, ein Mensch, über dessen Gegenwart man froh sein muß, wie über das Sprudeln der Quelle in Sandland. Wer ihn richtig kennt, fühlt sich mächtig gezogen, möchte ihm nah sein, näher rücken, wie man Kindern näher rücken möchte, wenn man sie streichelt und liebkost; und wer ihn richtig kennt, möchte doch auch gleich wieder Entfernung pflegen, denn die gewaltige Schöpferquelle fordert Ehrfurcht.

Wollen wir den Schöpfern dienen, so müssen wir sie lieben, unendlich, unbedingt, mit heißem Verlangen, aber zugleich müssen wir sie schützen, vor uns selbst und vor der Welt. Mit Anstand Abstand halten, das ist es.

Man kann es nur gut finden, daß es nicht im Wesen dieses Künstlers gelegen hat, mit einer gewissen Umsicht für seinen Ruhm zu sorgen. Aus der Benutzung des modernen Apparats zur Selbstverbreiterung und Selbsteinpflanzung hat er keine Technik zu machen verstanden. Es ging nicht, es lag ihm nicht, war ihm zu langweilig. Die Frage, ob es denn nicht doch am Ende besser gewesen wäre, etwas für sich zu tun, wird er mit einem breiten Achselzucken beantworten.

Aber, zweimal sei's gesagt, es ist gut so! An diesem Ruhm wird auch nie und nimmer etwas abgestrichen werden.

Es ist so schwer, von Max Slevogt zu erzählen, ohne ihn nicht dicht vor sich zu sehen. Immer ist er da mit seinem liniendurchzuckten Gesicht und den unbeschreiblichen Augen, mit dem mächtigen, funkensprühenden Kopf, der alle die Köpfe in sich schließt, die je aus ihm entsprungen sind: den Donnergott mit rollenden Augen, den lustigen Papageno, den grinsenden Kinderschreck, den bärtigen Wüstensohn, den strengen Akademieprofessor — wenn's durchaus sein muß — alle, nur nicht den kalten frisierten leeren Kopf, den man sich in Gedanken über einem eleganten Smoking vorstellt.

Die zuckende, springende, tanzende, die blitzende, die lachende, die spielende, die schießende und die schlängelnde Linie, er hat sie selbst in sein Gesicht gezeichnet — — die Linie seiner Kunst!

Dieser Künstler hat die zartere Unbefangenheit der Kindheit, die Fülle des reifen Lebens und die Güte des Alters. Doch überwiegen Jugend und Fülle.

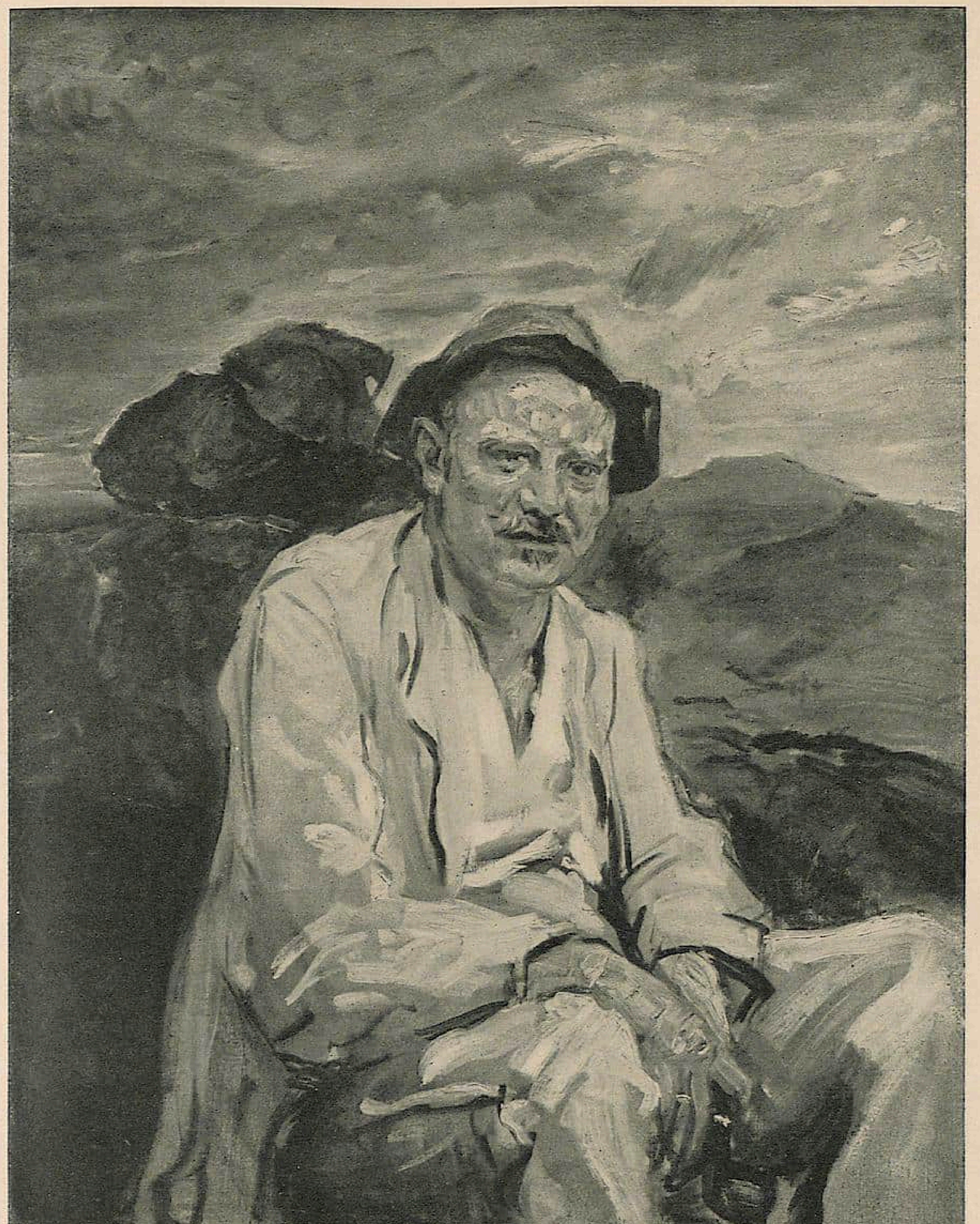
Es gibt tausend Arten, ein Kunstwerk aufzuschließen. Man kann auf einer breiten Freitreppe hineingehen, indem man es einfach gegenständlich betrachtet, aber richtig betrachtet: „das ist ein Mann, der sieht mich an, der denkt dies und jenes, seine Haltung drückt Ritterlichkeit aus oder etwas anderes, in seinem Greifen liegt dies und das usf." — Auch die Impressionisten werden einmal — wenn die Theorie gestorben und das Wesen auferstanden sein wird — vornehmlich so und nicht anders betrachtet werden. Man kann durch Nebentüren ins Kunstwerk hineingelangen, kann sich zum Beispiel in den Bewegungsgang des Vortrags, der Pinselführung einfühlen — ob einer die Dinge so oder anders streichelt, oder auf sie loshackt oder sie ölig umgleitet —. Man kann meinetwegen durchs Fenster einsteigen: das wahre Meisterwerk zeigt eben dadurch seine Natur, daß es überall sein ganzes Wesen offenbart, von überall her den Kern erkennen läßt. So ist es mit einem einzelnen Werk, so ist es mit eines Meisters gesamten Schaffen.

Zu Slevogt gelangt, wer ein paar seiner Federkrabbeleien richtig erfaßt, zu ihm gelangt, wer zu entdecken vermag, daß seine Sonne im höheren Sinne sonnig ist, zu ihm gelangt, wer Farbenmosaike zu deuten und bunten Flockenwirbel in Gefühlssprache zu übertragen versteht. Er ist eben ein Ganzer, und was in seiner Graphik zu finden ist, lebt nicht minder lebendig auch in seiner Malerei.

Die Mannheimer Kunsthalle hat kürzlich zu zwei älteren Werken des Meisters aus seiner letzten Periode noch fünf weitere hinzu erworben: Stilleben und Landschaften aus der Pfalz. Aus diesem Grundstock wird vielleicht ein Slevogtkabinett entstehen, das dem Bau dieser die örtlichen Größen wie Feuerbach, Trübner und Thoma zu geschlossenem Gegenüber schichtenden Sammlung neue Ausprägung verleihen soll. Auf einem Berg bei Landau, zwischen herrlichen Laubwäldern und leuchtenden Weingärten, die von der Ebene her überall die Hänge heraufdrängen, hat Slevogt die Kriegszeit über gesessen. Ein wenig gefangen und vom Mittelpunkt abgeschnitten, aber in eine Gefangenschaft von glücklicher, überaus fruchtbringender Art. Er hat dort köstliche Bilder geschaffen. Lieder auf alle Jahreszeiten; hat beglückt den Frühling zwischen Bäumen schimmern, erste Veilchen und Krokus hervorbrechen sehen, hat das Steigen des Jahres, das Wachsen seiner Glutkraft im eigenen Reifen und Wachsen empfunden und auch das goldene Abklingen, den feuchten Geruch des Waldbodens, kampfrote dramatische Himmel und endlich — die Nacht des Winters.

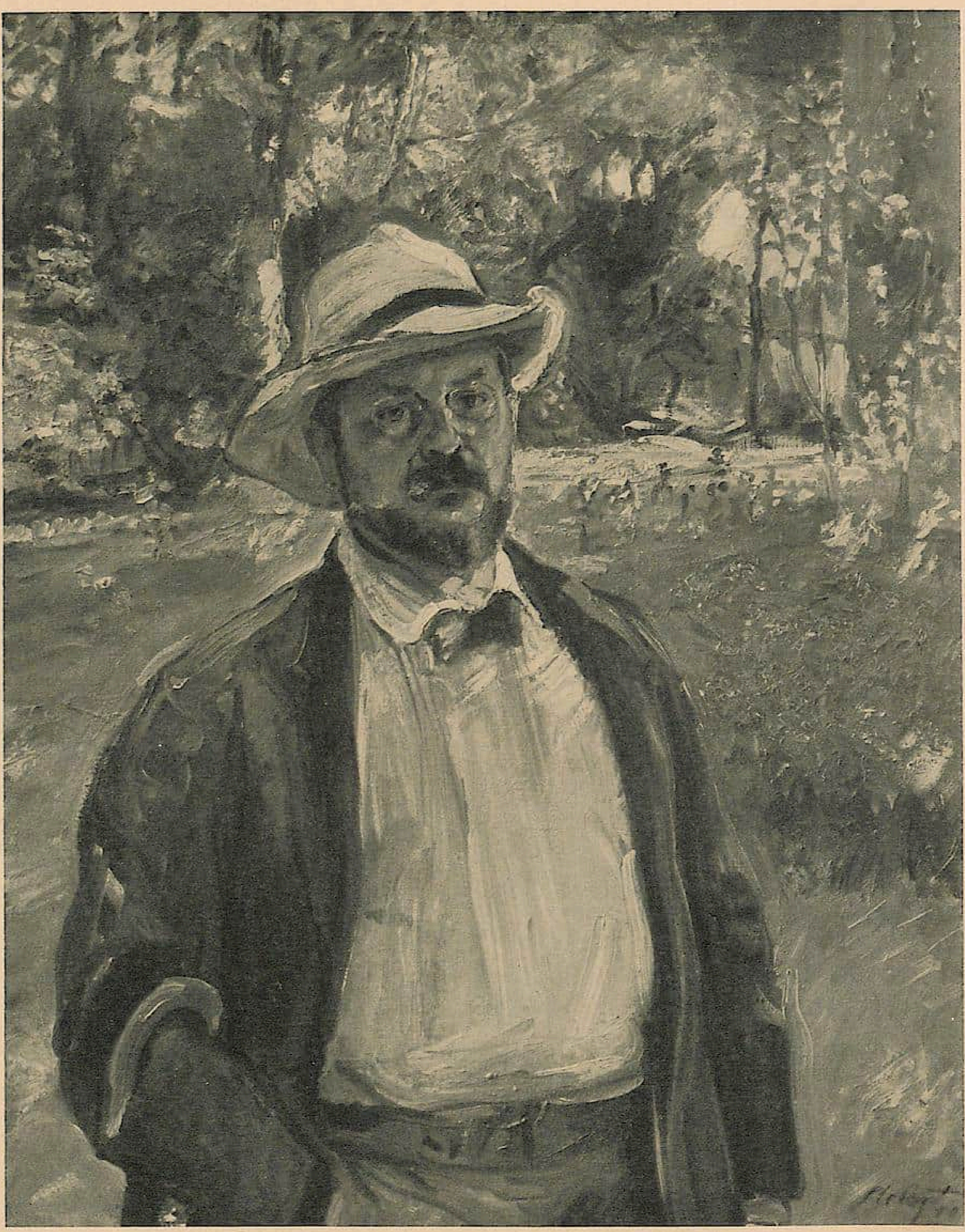
Wie viele Deutsche wissen eigentlich, was für

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT BILDNIS KOHL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT SELBSTBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT FRÄULEIN STEINHART ZU PFERD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT KINDERBILDNIS

ein Sonnenland die Pfalz ist! Was für ein Fruchtgarten, was für ein Farbentraum! Die Pfalzbilder Slevogts .... so kann man ein Land nur verbildlichen, wenn man mit den steigenden und fallenden Kräften irgendwie verwoben ist, mit ihnen und in ihnen steigt und fällt.

Um den Rang der fünf neuen Bilder der Mannheimer Galerie ist allerhand freundlicher Streit. Die einen meinen, die zarte Skizze mit der Birke sei das schönste, weil sie weniger die Gegenstände des Frühlings bezeichnen als das geheimnisvolle Weben, um sie her. Die andern schätzen den „Blick ins Land" am höchsten: schwingende Ebene, reifende Felder, rote Dächergrüppchen weit über das Land hin ausgestreut und am Rande — zarteste Unendlichkeit! Wieder andere erklären den „Malvengärtner" für das Beste. Flimmernde Sonnenglut auf greifbar nahen Blumenstauden. Rotrote Blüten, silbergrünes Blattwerk. Dahinter sorgend im spitzen Strohhut der Gärtner.

Rote Äpfel. Wenn ich dieses Bild sehe, höre ich fast ein lautes Rufen. Wie wenn einer diese Riesenfrüchte unter schallendem Lachen mit den Händen rund umfinge und liebkosend riefe: Ha! Diese Kerle! Diese wunderbaren, süßen, saftigen, überherrlichen Früchte! So schaukelt der rote Pinselstrich leidenschaftlich über die Leinwand hin und her, bis er Rede wird, Lied oder Schrei.

Ganz still steht der Wald. Er dunkelt schwarz und grün. Man wird wehmütig, fast weinerlich bei solchem Schweigen. Vorn blüht Goldlack.— Das sind die Mannheimer Bilder. Sie sind Mensch und Erlebnis, kein Programm. Wenn wir sie hier nicht wiedergeben, so ist es, weil man sie dadurch zerstören würde.

Auf die Sommerfruchtbarkeit folgen lange Wintertage. Man sitzt in der großen Stube. Katzen drängeln sich durch die Türspalten. Eiskalt zieht es herein. Die Spalte wird rasch geschlossen. Wärme. Wein. — — — Es folgen lange Wintertage, der Garten draußen ist abgestorben und nun treibt und blüht es innen!

Es ist, als sei der Sommer für den Künstler nur dagewesen, um Bewegung, Buntheit, Farbe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT NELKEN

und Pracht in einem großen Sack zu sammeln. Verwandelt, zu neuen Formen geballt, kommen sie nun wieder zum Vorschein. Unendlich reich, unendlich bunt, unendlich bewegt. Der innere Garten ist das Reich des phantasierenden Slevogt, des Märchenerzählers, des Traumbildners, des lustigen, lieben Herrn Max Rübezahl in tausend Gestalten.

Wo Überfülle ist, kann man nicht weit ausfahren, oder man müßte sein wie Gott Michelangelo. Überfülle verlangt nach raschem Mittel, rascher Hand. Überfülle auch in der Stärke des Fühlens. So greift Slevogt nach dem Stift und dem Tuschkasten. So in raschem Zug, schüttelt er innere Vorstellungen aus ohne Ende, so wird er zum Illustrator von unbedingter Geltung.

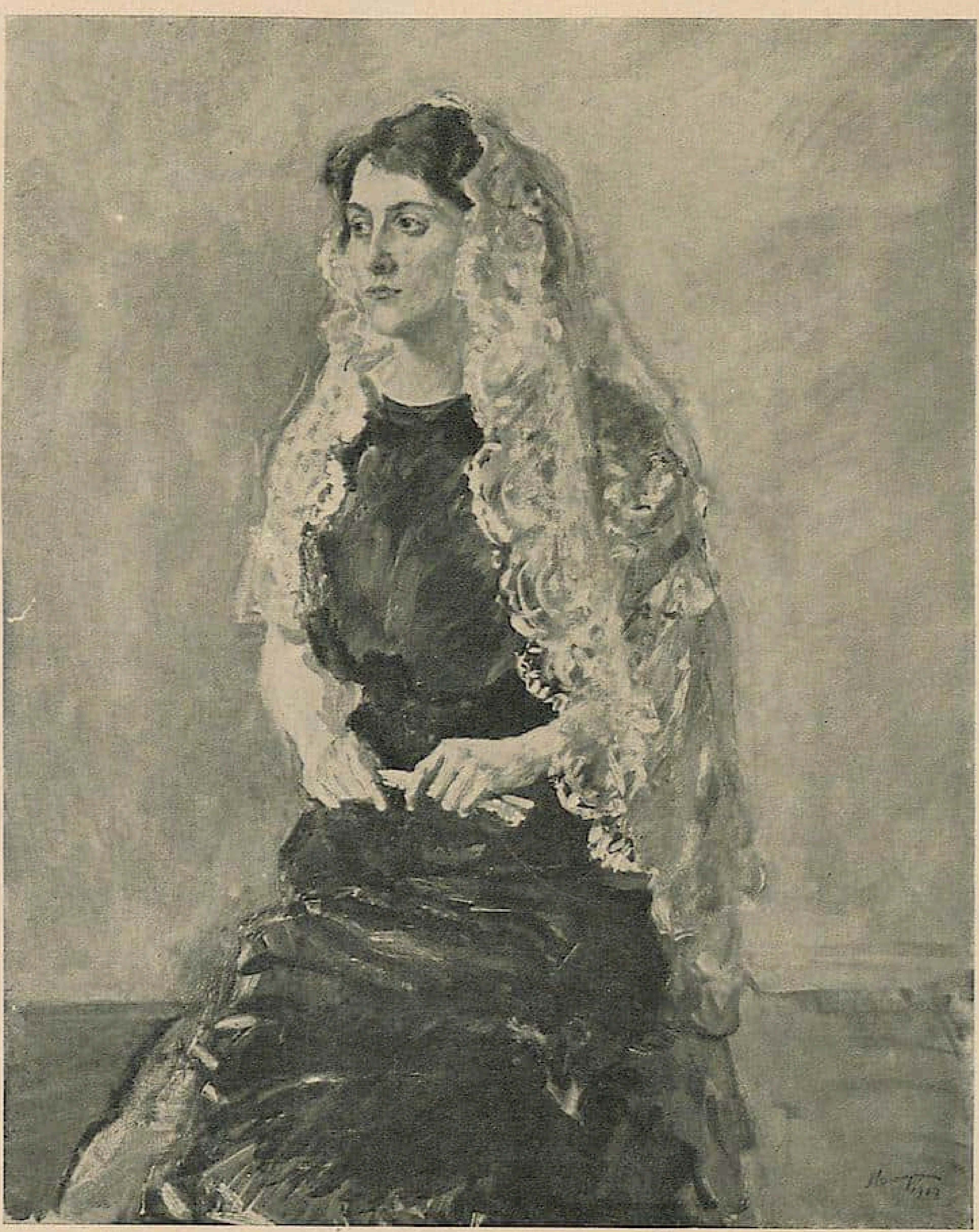
Wo Slevogt einen Punkt gibt, ist doch die übrige Welt gegenwärtig. Der wahre Graphiker gibt größte Menge mit kleinstem Mittel. Und Slevogts Phantasiewelt ist zauberhaft leicht und heiter. Sie ist unschuldig, und, wenn sie sich noch so gruselig anläßt, sie hat keine Krallen.

Slevogt kann Karl May veredeln. Da ist eine Reihe von Tuschzeichnungen entstanden. Szenen eines Weltfahrers. In diesen Bildern leuchten die Tropen, brennt heißeste Sonne, wimmelt es von schwarzen, roten und gelben Menschen. Es ist darin gegenständliches Erleben von solcher Vielfältigkeit, daß man lachen muß vor Vergnügen. Sollte ich sagen, warum der Phantast in Slevogt etwas so Befreiendes hat, so würde ich es wiederum der Unerschöpflichkeit zuschieben. Man spürt Leben, viel Leben. Man spürt Schwung, Freude, Heiterkeit. Jeder kann es brauchen. Man liebt die sprudelnde Quelle.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT DIE HARTSCHIERWACHE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT FRÄULEIN ST.

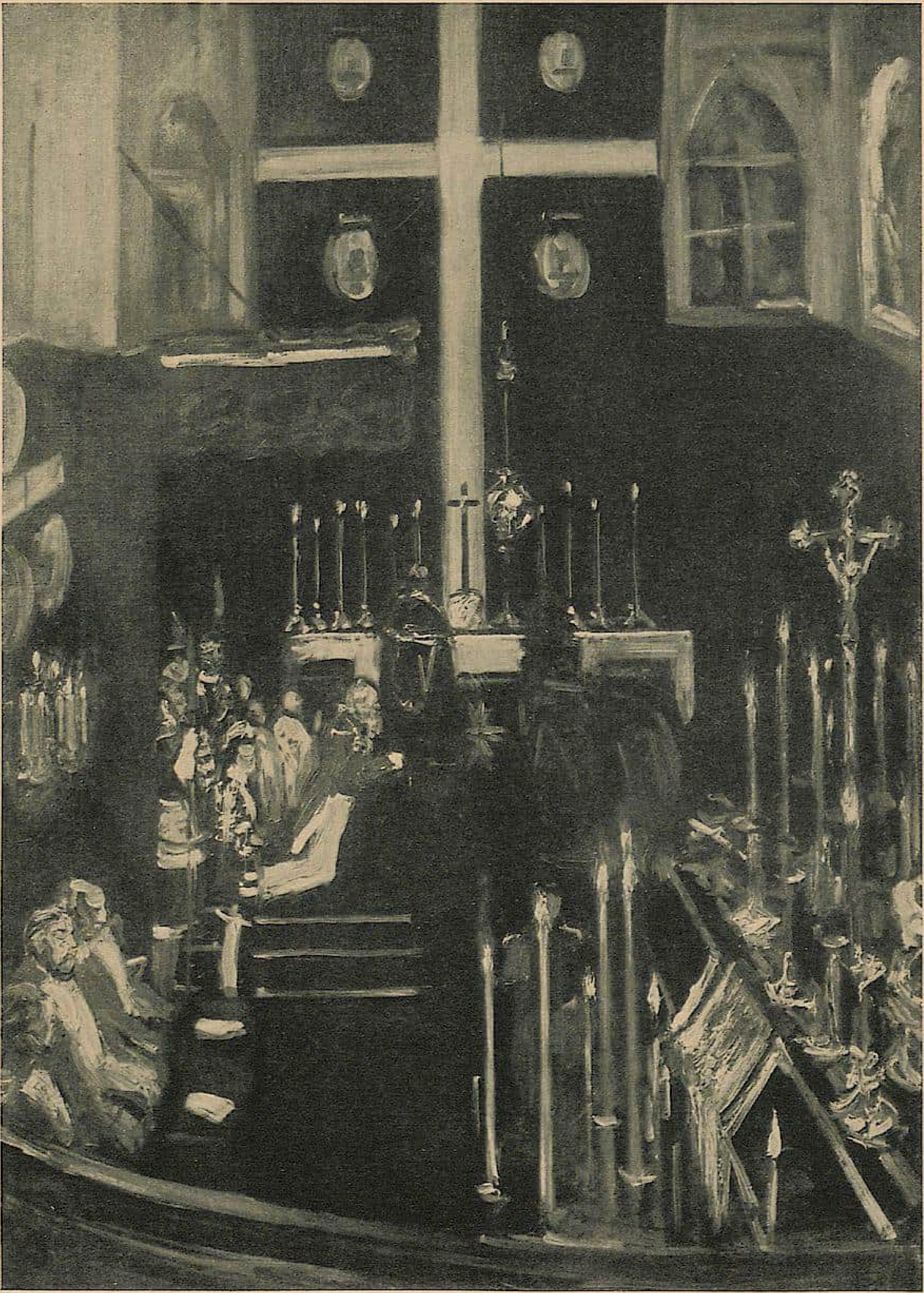
„Ha! das ist etwas: Löwen mit Händen greifen! Aber mit unbewehrten Händen. Das tun nämlich die Kaffern: die schwarzen Kaffern auf gelbbesonntem Sandhang greifen einen Löwen. Au! die Kaffern sind stark, aber der Löwe ist noch viel stärker, der ist wirklich furchtbar stark. So ein Schlag mit der Pranke: da fließt Blut. Es gibt offene Bäuche. Aber die Kaffern kriegen das Biest doch unter. Wenn sie nur alle zugreifen. Und das tun sie, wie man in Brennesseln greift!“ — — (Siehe die farbige Abbildung.)

Wer hat diese fabelhafte Szene ausgedacht, der Barockvirtuose, der einen wildbewegten Glieder- und Leiberknäuel — zu seiner Lust und zur Lust der anderen — den Berg herabrollen sehen will, oder das Kind, das sich auf Flügeln der Indianergeschichte wirklichen Räubern und Schiebern zu entziehen sucht?

Es ist etwas Seltsames mit den guten Malereien von Slevogt. Sie verschwinden, wenn sie fertig sind. Auf dem Markt findet man sie spärlich. Wo sind sie also? In den Häusern der Liebhaber. Wer diesen Meister verstanden hat, läßt ihn nicht mehr los. Darin liegt das Geheimnis. Slevogt malt nicht für den Markt, er malt für Freunde, für die Verstehenden. Oder besser: er malt, und die Freunde nehmen ihm die Sachen weg. Blitzschnell, ehe sie einer gesehen hat.

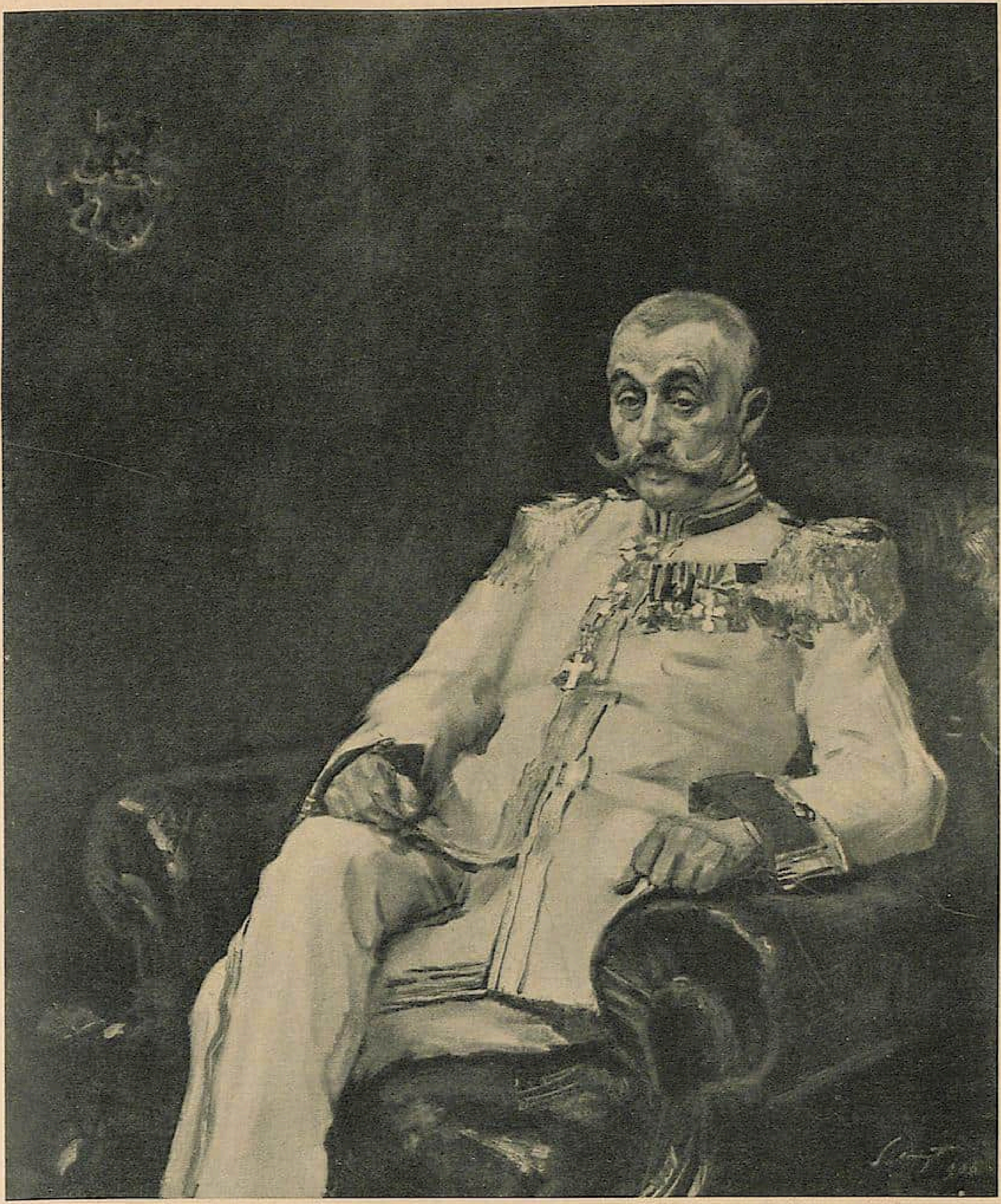
Wir können hier die Kunst eines großen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT TRAUERGOTTESDIENST

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

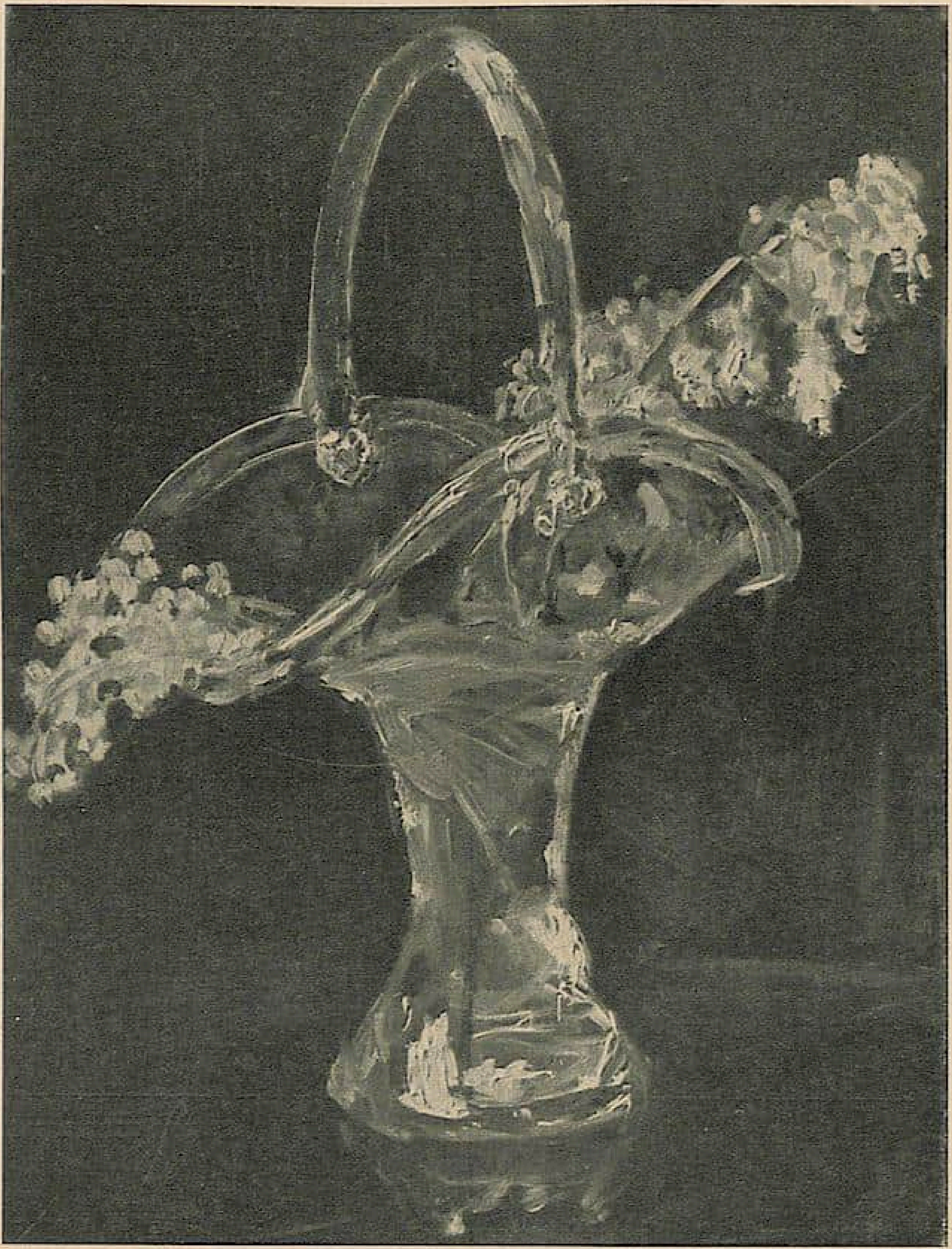


MAX SLEVOGT GENERAL v. S.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT AMARYLLIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

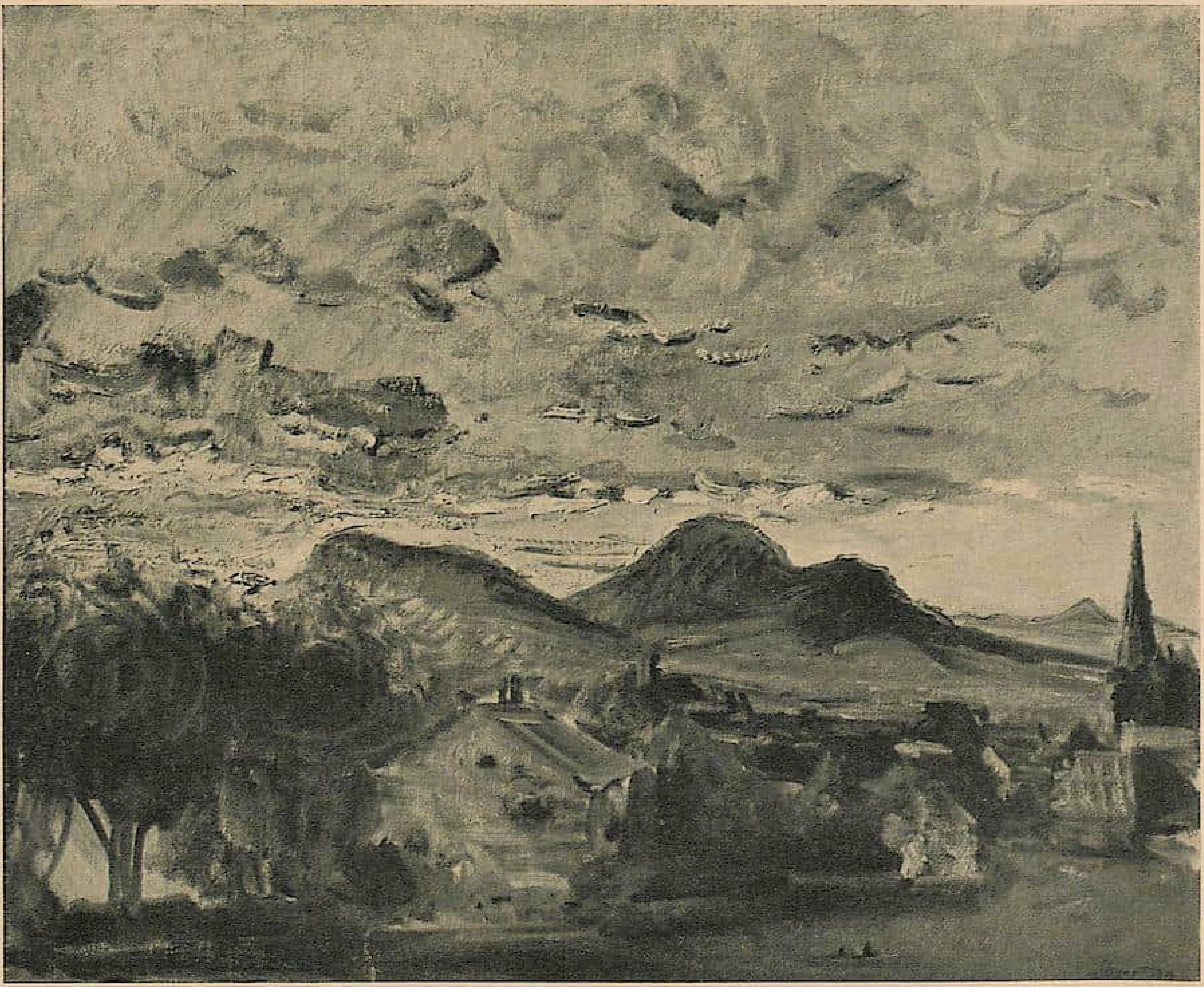


MAX SLEVOGT MAIGLÖCKCHEN MIT FLIEDER IM KRISTALL

Meisters nicht umfassend darstellen, nicht seine Art, nicht seinen Umfang, nicht seine geschichtliche Stellung. Nur zu einigen Bildern noch ein paar Worte. Mögen sie dieser Skizze mehr Rundung geben.

Slevogts Grundeigenschaft ist Wirklichkeitssinn. Er hat eine seltsame Fähigkeit, die Erscheinung zu fassen als Raum und Körperlichkeit, als Farbton und Bewegung. Sein künstlerischer Apparat — wenn man so sagen darf — ist von wunderbarer Genauigkeit und Treffsicherheit. Das Auge präzisiert mit Haaresschärfe und die Hand — folgt. Wäre dieser Apparat einem kalten Streber zugefallen, einem Geschäftemacher oder dem Vertreter sonst irgendeiner seelenlosen Menschengattung, es wäre wahrscheinlich vollendete Farbenphotographie entstanden. Etwas, das man in Leibls Werk manchmal schon ahnen kann und auch bei Slevogt, wenn man den hier wiedergegebenen Reiter (Abb. S. 81) betrachtet. Diese für die Kunst immer gefährliche Möglichkeit hat aber der Mensch Slevogt für immer ausgeschlossen. Wir sprechen davon, nicht weil sie für den Maler bestand, sondern nur, um die organische, leibliche Voraussetzung seiner Schöpfungen genau zu bestimmen. Aber das realistische Können ist Wert zweiten Grades. Entscheidend bleibt der gütige und empfindungsreiche Mensch. Was dieser Künstler neben der physischen auch an psychischer Sehschärfe besitzt, zeigt er an seinen Bildnissen (Abb. S. 83, 84, 85, 86, 89, 91). Gibt es überhaupt einen Maler der jüngsten Zeit, der mädchenhafte Zartheit beseelter hat darstellen können! Die Dame mit dem Spitzenschal: wie sind ihre Hände und das etwas

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT SONNENUNTERGANG IN DER PFALZ

Steife ihrer zarten Gelenke ausdrucksvoll! Wie vornehm bestimmt und doch wieder unerschlossen das Wesen in Haltung und Antlitz. Rot und Grau bilden den Grundakkord dieses Bildes, dessen Vortrag der Zartheit des Gegenstandes durchaus entspricht. Wie viel im Fortschreiten durch die eigene Entwicklung vom Künstler gewonnen wurde, mag man durch den Vergleich der beiden in diesem Hefte wiedergegebenen Reiterbildnisse erkennen. In dem köstlichen Werk der Dame zu Pferde ist auch alles, was auf menschliche Kamera hinausläuft, überwunden. Der Übersetzungsprozess des impressionistischen Schaffens läßt sich an dieser Gegenüberstellung ganz ausgezeichnet verdeutlichen.

Was ist das Wesen solcher — von vielen heute törichterweise als erledigt bezeichneter — Malweise?

Wirklichkeit wird entwirklicht. Es wird ihr das gemein Stoffliche und das Schwere genommen. (Was ist z. B. aus den Hartschieren des Prinzregenten geworden! (Abb. S. 88.) Ein wunderbares, in Raum und Licht hineingesetztes Gegenüber blauer und gelber Farbspiele. Das Gewöhnliche des Milieus und der Menschen, die in ihm hausen, ist in Atome aufgelöst und durch eine höchst merkwürdige Verzauberung in edle Pracht verwandelt. Daß an diesem — als Raum allerdings auch in Wirklichkeit großartigen — Ort Bier aus Maßkrügen getrunken und Käse oder Radi gegesssen wird, daß es da nach Stiefeln und Uniformen riecht, läßt sich nicht einmal mehr ahnen.) Es wird ihr — der Wirklichkeit — aber auch das Tote, das Starre genommen, denn der Künstler setzt sie im großen wie im kleinen in Bewegung um. Sie wird überwirklicht und über sich hinaus gesteigert. Dies besonders durch die Farbe, durch Gegensätze und durch den Reichtum des Pinselgewebes. Der „Trauergottesdienst“ von 1910 (Abb. S. 90) faßt alle solche Mittel zusammen. Es ist einer von jenen Eindrücken, die nie blaß werden, die aber auch irgendwie nicht aus unserer Wirklichkeit zu stammen scheinen. Als ob wir

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT — DER NYMPHENBURGER SEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT KLEINE WEINLESE II

das in irgendeinem Vorleben erlebt hätten: dieses drohende, in lauter Schwarz sich aufreckende Kreuz, die toten Menschen und die lebendigen Kerzen. Man denkt an Knut Hamsun, bei dem Gespenstiges so oft die zarte Oberfläche des Sichtbaren durchbricht. Natürlich erfolgen Entstofflichung, Verstärkung, Verbeweglichung nicht um ihrer selbst willen, sondern in einer ganz bestimmten, dem Gesamtausdruck innewohnenden Richtung, die vom Menschentum des Künstlers eingegeben ist: bei Slevogt heiße Freude am Leben, das so bunt und strahlend ist, und dann plötzlich, irgendwie tief aus dem Innersten aufklingend ein: „Ach, ich bin des Treibens müde!" Aber die schwermütige Einsicht führt nicht zur Verbitterung und Grauheit. Die Farbe bleibt. Nur einige Male überwiegt das Leid. So in der erschütternden Zeichnung zu dem Liede „Schön ist die Jugend, sie kehrt nicht mehr".

In dem Selbstbildnis von 1910 (Abb. S. 84) ist das Heitertrübe der Natur des Künstlers klar zu fassen. Ringsum Sommer, grün-goldenes Gefunkel, rote Blumen, dann aber in den Augen, in allen Zügen etwas von der Rembrandtweisheit: „Wozu das alles, wer begreift es? Und dennoch — — —."

Müde, aber voll feiner Geistigkeit der alte General (Abb. S. 91). Ein Adelsbildnis unserer Zeit, das sich ähnlichen Repräsentationsdarstellungen früherer großer Kunstepochen würdig anreiht. Das allerschönste von Bildnissen jedoch hat Slevogt erst im letzten Jahre geschaffen: den ruhenden Wanderer auf dem Berggipfel (Abb. S. 83). Die Aufgabe, Persönlichkeit einzukreisen und zu verdichten, kann im Freien, wie mir scheint, nur so gelöst werden, daß Landschaft und Mensch in eins verschmelzen, oder besser, daß der Mensch im Gesamtbilde der dargestellten Natur als Brennpunkt und höchste Zusammenfassung der wirkenden Kräfte erscheint. Dies ist dem Künstler bei dem ruhenden Wanderer gelungen. Ich kenne nichts, was dem Bilde im Hinblick gerade auf diese Aufgabe ebenbürtig wäre.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT GÖTTERTAFEL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT — DER BIRNBAUM

Aus strömender Lebensbejahung heraus entstanden unbeschreibliche Blumenstücke (Abb. S. 87, 92). In mächtige Haufen bald zarter, bald gierig leuchtender Blüten webt Slevogt seine eigene Zartheit, Lebensfreude und Rassigkeit hinein. Wohl ist hier unerhörter Farbengeschmack, aber das Wesentliche ist nicht dieses köstliche Blau, jenes Graugrün oder das berauschende Hin und Her zwischen einem Dutzend von heißen Tönen vom hellen Gelb bis zum tiefen Purpur. Das Wesentliche bleibt auch in einem solchen Werke die Lebensbejahung, die fast nicht zu bändigende Freude an dem Segen der Welt. Im Wettkampf mit Manet erscheint der Künstler in dem kleinen Bilde „Maiglöckchen mit Flieder im Kristall", eine der vollendetsten Schöpfungen, die ihm gelungen sind (Abb. S. 93).

Der „Segen der Welt" ist Slevogt vor allem farbig, besteht in hellem Licht, in weit gedehnten Ebenen, in verschwimmenden Bergkuppen, in Kindern, Obstbäumen, Tieren, Blumen und saftigen Früchten.

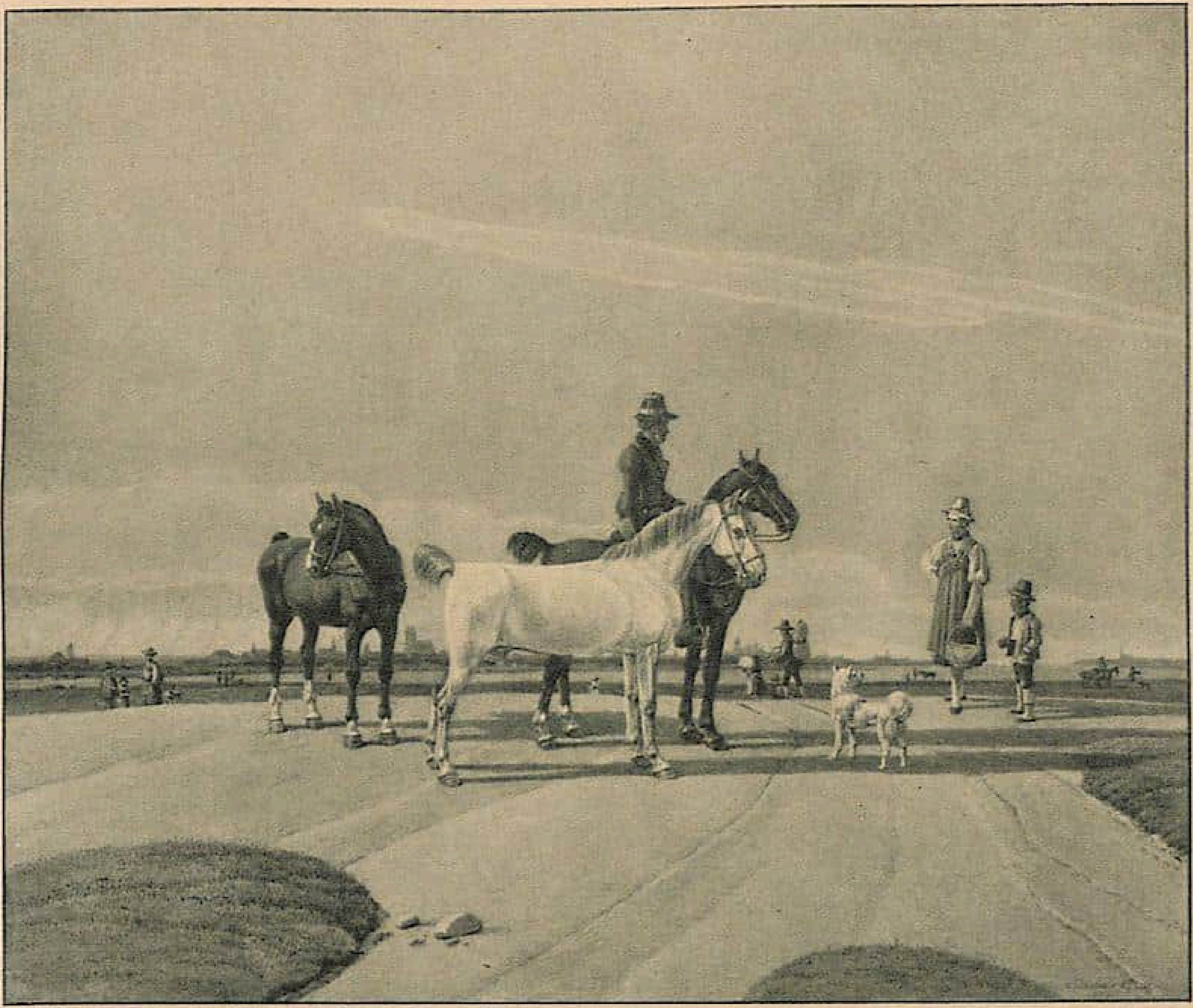
Es ist nur wenigen Menschen gegeben, im Zeitlichen zeitlos zu erkennen und zu werten. Gewiß liegen in der Hingabe an die letzten großen Impulse irgendeiner Gegenwart Bürgschaften für die sichere Erfassung entstehender Werte. Größer aber scheint mir die Fähigkeit, das Werdende zu lieben und sich trotzdem bei aller Hingabe an das Leben den Blick für Gewordenes, das nur zurückweicht, weil die Zeiten sich ändern, nicht trüben zu lassen. Der Abstand, den die Bewertung Slevogts fordert, ist so groß, daß technische Prozeduren verschwinden und nur noch Seelisches aus dem Rahmen tritt.

F. Wichert

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PETER HESS CHIEMSEELANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM KOBELL — REITER AM ISARSTRAND

MÜNCHNER MALEREI UM 1800

Eine Ausstellung von Werken der Münchner Malerei aus den Zeiten des letzten bayerischen Kurfürsten Karl Theodor und des ersten Königs Maximilian Joseph, also die Jahre 1777 bis 1825 umspannend, ist insofern von hohem kunsthistorischen Interesse, als sie der ewig sinnlos nachgebeteten Sage, daß erst Ludwig I. mit der Berufung des Peter Cornelius der Malerei eine Heimstätte in München bereitet habe, endgültig den Garaus macht. Zwar hatte man schon, wenn man die Münchner Jubiläums-Ausstellung von 1906 und die Berliner Jahrhundert-Ausstellung des gleichen Jahres, sowie die Darmstädter Barock- und Rokoko-Ausstellung von 1914 mit der Blickeinstellung auf die Münchner Malerei durchwandert hatte, erkennen müssen, daß die landesübliche Meinung von Ludwigs Erweckung Münchens zur Kunst danebengriff. Man wurde darin noch bestärkt, wenn man in der neugeordneten Münchner Pinakothek die malerischen Hauptvertreter dieser Epoche überblickte oder ihren Werken in der Maillinger-Sammlung, in den Privatsammlungen des Herrn v. Schilcher und des Staatsrates v. Knözinger nachging, aber recht eigentlich hat nun doch erst die Ausstellung der Galerie Heinemann in München die Zusammenhänge aufgedeckt und insofern ungemein verdienstvoll gewirkt. An diesem Verdienst hat der Münchner Kunsthistoriker Adolf Feulner, der nicht nur die Richtlinien des Ausstellungsprogramms zog und aus seiner souveränen Beherrschung der Materie heraus die Mehrzahl der Werke nachwies, sondern auch einen trefflichen Katalog von wissenschaftlicher Bedeutung herausbrachte, stärksten Anteil.

Der Eindruck, den die Ausstellung macht, geht dahin, daß sich in dem halben Jahrhundert, das die Kunstwerke umspannen, in der Münchner Malerei verschiedene Richtungen und Einflüsse begegneten und kreuzten, die sich aber schließlich ziemlich abschliffen und zu einer Art lokalen Schule, die durch die 1808 gegründete Akademie legitimiert wurde, verbanden. Die haupt-

Münchner Malerei um 1800 von Adolf Feulner. 34 S. Text und 33 Tafeln. Ladenpreis M. 24.–. München, Emil Hirsch.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. DORNER D. J. GEBIRGSLANDSCHAFT

sächlichsten Elemente der damaligen Münchner Künstlerschaft gruppierten sich aus den sozusagen „Eingeborenen" oder aus dem Süden Zugewanderten und den „Mannheimern", die Karl Theodor mitgebracht oder berufen hatte. Das Hauptfeld der ersteren war die Landschaftsmalerei, in der lange der Einfluß des tüchtigen Franz Joachim Beich lebendig blieb, aber auch Claude Lorrain, den man von jeher gern mit München in Zusammenhang brachte, verspürbar war, und das Porträtfach, in dem sie alle auf den Schultern des prachtvollen Georges Demarées standen: selbst der stark auswirkende, eigenartige Edlinger nicht ausgenommen. Die „Mannheimer", zu denen natürlich auch die anderen Kurpfälzer, die Zweibrückener und in gewissem Sinne die Düsseldorfer gehören, besonders durch Mannlich, die Langer, die Familien der Kobell, Quaglio und Klotz vertreten, betrieben gleichfalls die Landschaftsmalerei, aber sie haben eine ausgesprochenere Neigung zu genrehaften Stücken, was sich wohl aus ihren Zusammenhängen mit den Holländern erklärt. Wie sich beide Richtungen verschmelzen und trotz gelegentlicher Degenkreuzungen und Fehden, wie deren eine durch die an sie geknüpfte Literatur aus dem Jahre 1817 verbürgt ist (der von den „Eingewanderten" vertretene Klassizismus mit Langer an der Spitze platzt auf den geringer gewerteten Naturalismus der Einheimischen), den Begriff „Münchner Malerei" zu Ehren brachten, das vermag gründliches Studium der Ausstellung wohl begreiflich zu machen.

In dem Werk des großen Bildnismaler Jo-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

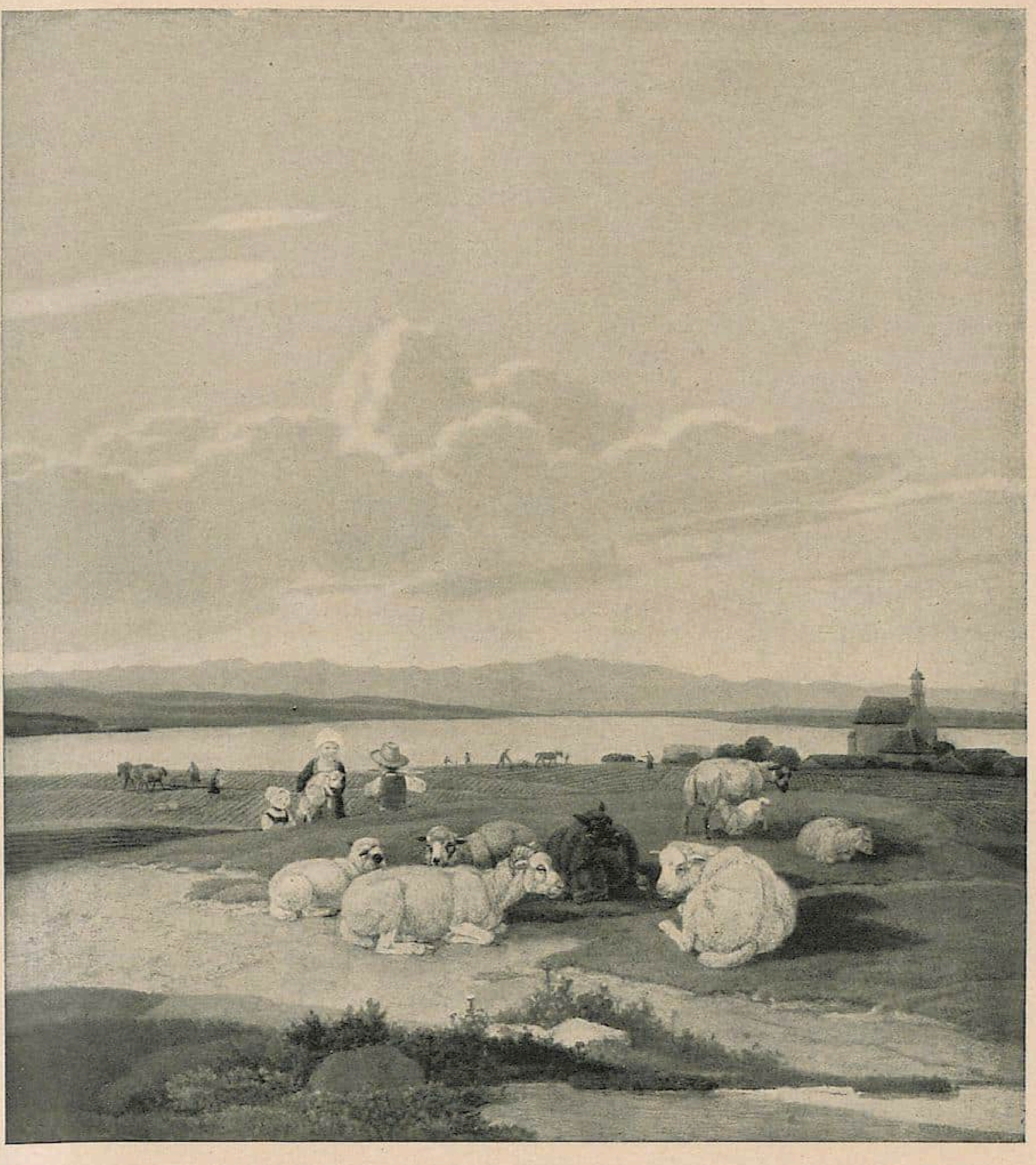
MAX JOSEPH WAGENBAUER

AM SONNENHOF BEI DIETRAMSZELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

GEORG DILLIS — REITBERG BEI DIETRAMSZELL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILHELM KOBELL — SEELANDSCHAFT MIT SCHAFEN

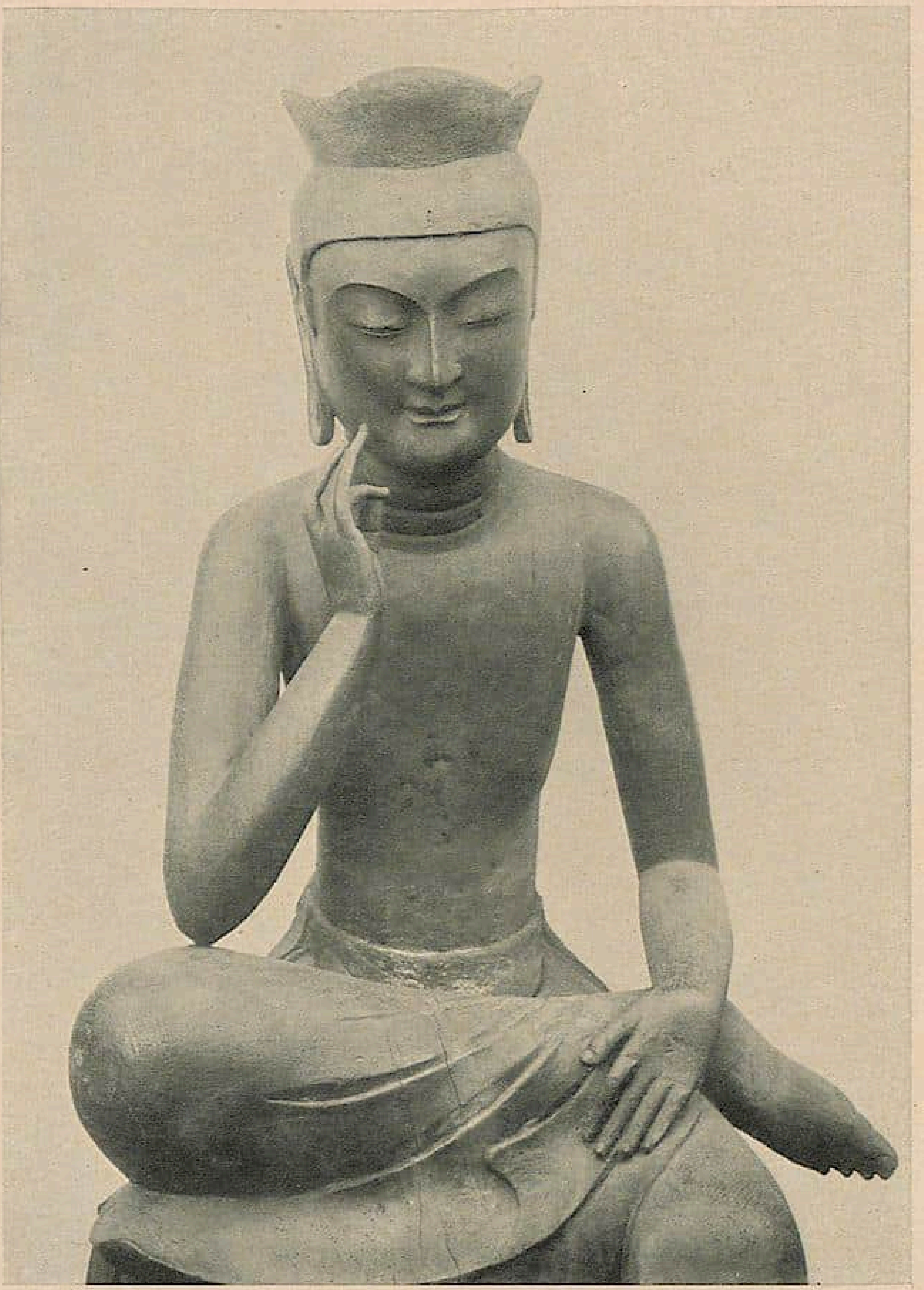
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

hann Georg Edlinger, der aus Graz gekommen war und bei Öfele in München studiert hatte, auch seit 1781 Hofmaler war, klingt das Rokoko ab und kommt das bürgerliche Zeitalter, das nach 1789 anhub, zur Geltung; es tritt in der Weise in die Erscheinung, daß die überwiegend repräsentativen Momente der Bildnismalerei einer psychologischen Auffassung Platz machen: einige Porträte von unerhörter Innerlichkeit der Wiedergabe individueller Seelenhaftigkeit und äußerster Wucht des Vortrags gehen auf Edlinger zurück, dessen Art in den tüchtigen, aber viel mehr handwerklich arbeitenden Bildnismalern Kellerhoven und Hauber, die allerdings anderer Herkunft waren, aber in München bald völlig einwuchsen, verklingt und — verflacht. Die in München oder seiner Umgebung geborenen Landschafter der Zeit werden kurzweg unter der Bezeichnung „Die Vedutenmaler" zusammengefaßt, ein nicht sehr stichhaltiges Verfahren, das kürzlich noch gelegentlich einer Ausstellung der Münchner Graphischen Sammlung in Anwendung kam. Der Begriff „Vedutenmalerei" trifft auf die Werke der hier in Frage stehenden Künstler, auf den jüngeren Dorner, auf die beiden Dillis, auf Warnberger und Wagenbauer nur mit aller Einschränkung zu. Wohl waren diese graziösen, zuweilen auch ein wenig zaghaften Landschaftsmaler vom Gegenstand nicht in dem Maße unabhängig wie etwa die Landschaftsmaler des Impressionismus, aber mit ihrer frisch zugreifenden, des Gegenstands frohen Realistik verband sich auch ein hohes Maß lautersten Naturgefühls. Namentlich bei Georg v. Dillis, der von seinen theologischen Studien her die Neigung zu pathetischem Überschwang mitgebracht und sie durch seine winckelmannisch situierten Italienreisen noch verstärkt hatte, geht doch weit über alle Vedutenhaftigkeit hinaus eine Weiträumigkeit und Bedeutungsfülle der Naturgestaltung, die wie eine Ahnung Rottmanns erscheint.

Von den Eingewanderten akklimatisierte sich am schnellsten Wilhelm von Kobell. Was seinem Vater Ferdinand und seinem Onkel Franz Kobell, den beiden Landschaftsmalern, versagt blieb: das Einwachsen in das künstlerische Münchnertum seiner Zeit und die Entfaltung einer anregenden Wirksamkeit als Lehrer, ward ihm zuteil. Als Schlachtenmaler hat man ihn gelegentlich der Berliner Jahrhundert-Ausstellung wieder „entdeckt": im Schlachtensaal der Münchner Residenz und in der Neuen Pinakothek war er in dieser Eigenschaft von jeher zu erkennen gewesen. In der Heinemann-Ausstellung tritt W. v. Kobell hauptsächlich als Schöpfer reizvollster Kleinwerke hervor; es fehlen auch die Schlachtenbilder nicht, ebenso ist der Porträtmaler ausgezeichnet vertreten: das Jünglingsbildnis, den jungen Joseph Schilcher darstellend, ist ein Romantikerporträt voll tiefer Empfindung. Der Zahl der Werke nach am stattlichsten vertreten, als universale künstlerische Persönlichkeit weit ausgreifend und alle Stoffgebiete der Malerei und Graphik in sein Schaffen einbeziehend, wirkt Wilhelm v. Kobell als die überragende Erscheinung der damaligen Münchner Malerei auch im Rahmen dieser Ausstellung.

Wilhelm v. Kobells Schaffen reicht bis in die 1850er Jahre hinein. Da konnten neben ihm noch Künstler auftreten, die zwar von ihm ausgegangen waren, aber auch über ihn hinausstrebten. Nur einer sei genannt: Peter Heß, dessen große, hochformatige Chiemseelandschaft in der eigenartigen Komposition des Landschaftsausschnittes und der reichen Figuren- und Tierstaffage des Vordergrundes zu den fesselndsten Bildern der Ausstellung gehört. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

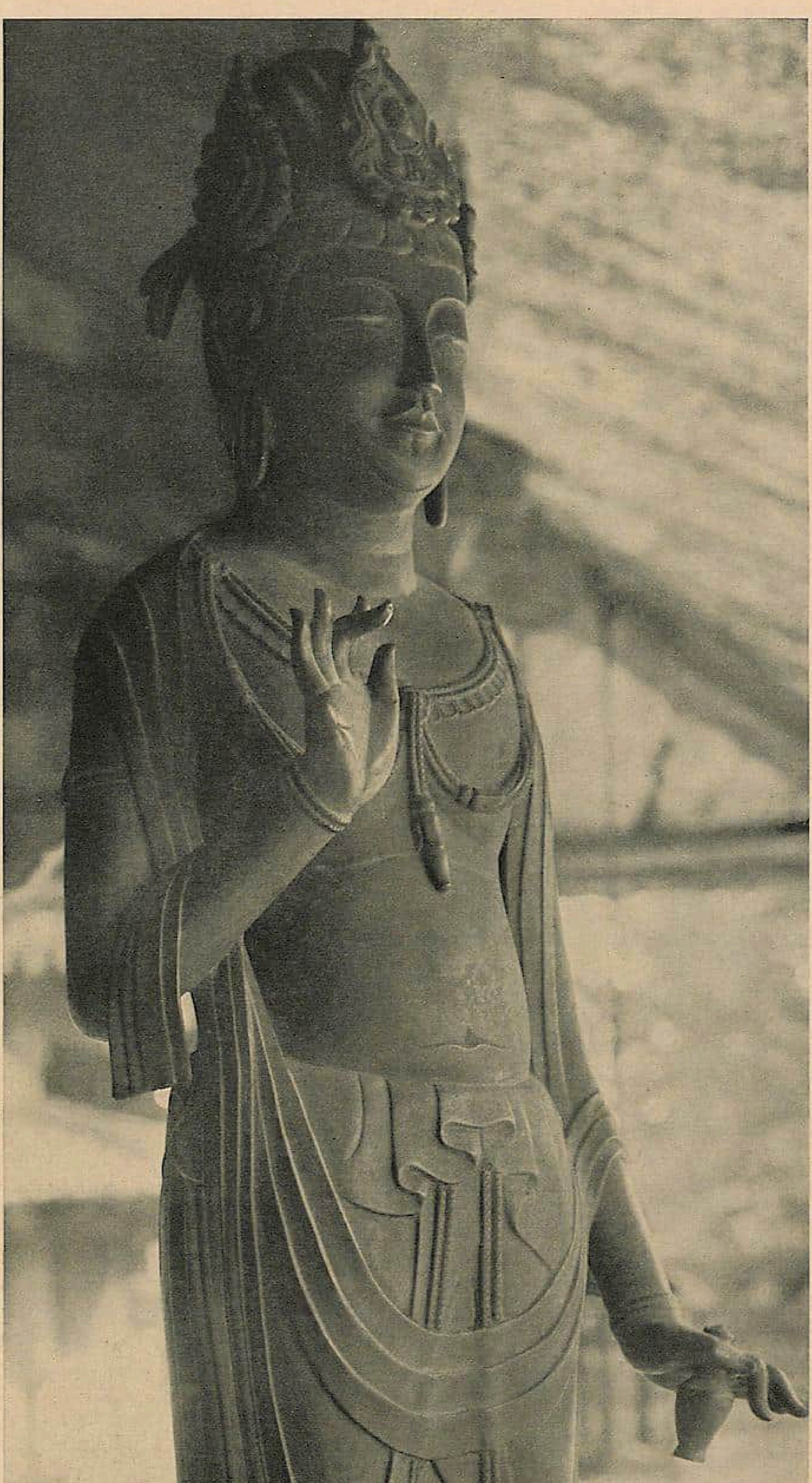


NYOIRIN, LEBENSGROSS (HOLZ)

BUDDHISTISCHE PLASTIK IN DEUTSCHER DARSTELLUNG

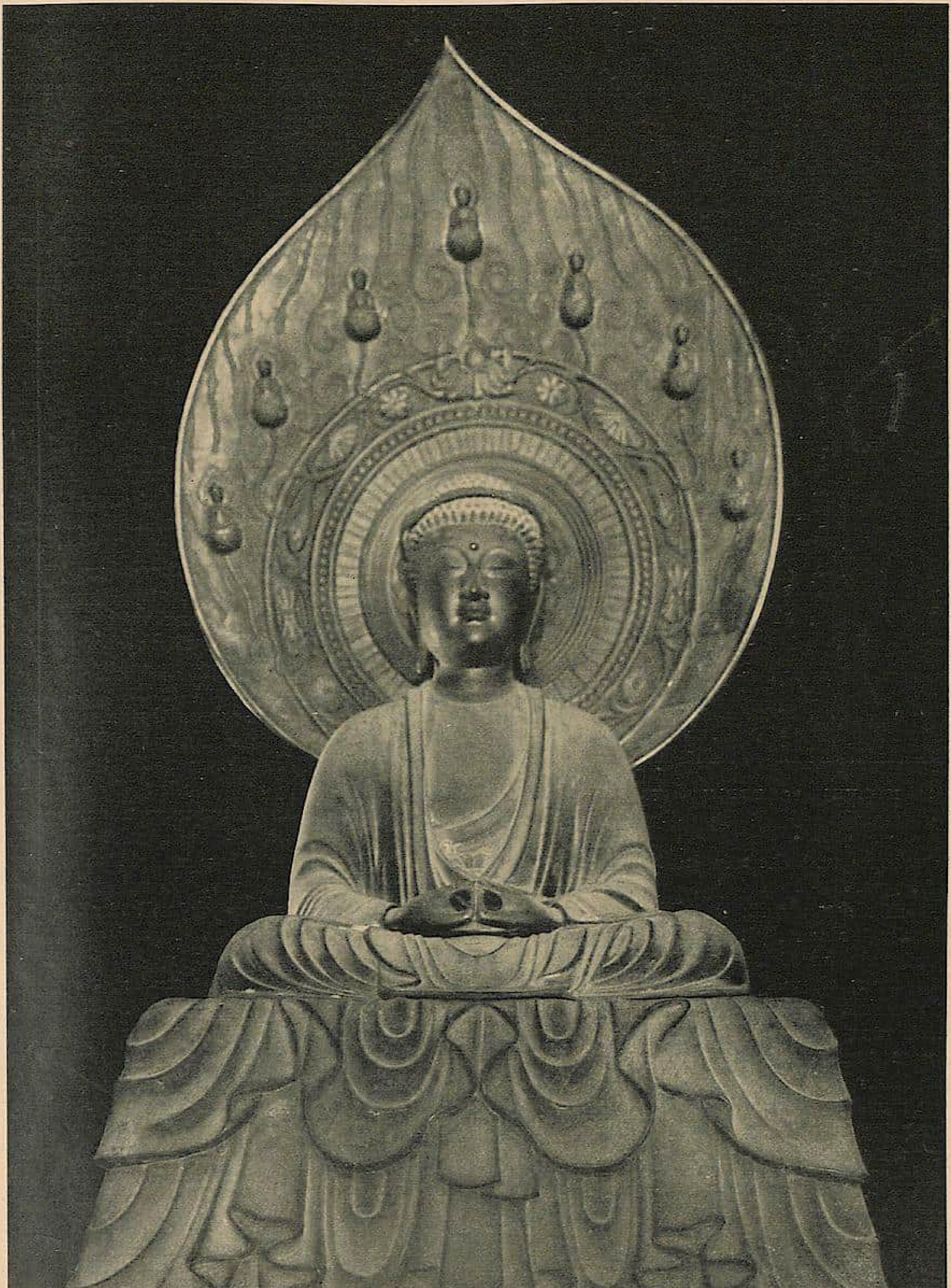
Im Juli 1913 traf ich in dem stillen Nara, der ältesten Kaiserstadt Japans, unverhofft einen jungen deutschen Kunstforscher, in japanische Häuslichkeit eingewöhnt, in lehrreichem Verkehr mit dortigen Kunstkennern und Handwerkern, erfahrenen Kennern und kundigen Fälschern. Aus ihren Gedanken und Empfindungen heraus („Buddhas schaut man nicht an, sondern betet man an“, hatte ihm ein Japaner gesagt), doch mit den Augen des deutschen Gelehrten suchte er in die Welt ostasiatischer Gestaltung einzudringen, in die geheimnisvollen Götterbilder der buddhistischen Tempel, die tieftonigen Bronzen, die geschnitzten oder stuckbedeckten Holzfiguren, die altertümlichen Lackskulpturen. Auf einem sonnigen Ausfluge in die früheste erhaltene Tempelanlage Japans, das abgelegene Horiudschi, ließ der eindringliche Beobachter mich, den eiligen Wanderer, an seinen Studien teilnehmen. Schon hatte er dem Dämmerlichte der meist verschlossenen Heiligtümer und Schreine auf großen Lichtbildern Ansichten und Teilaufnahmen ihrer Heiligen abgewonnen, unvergleichliche

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KWANNON, MITTELGROSS (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



AMIDA, LEBENSGROSS
HEILIGENSCHEIN UND ÜBERHANG BRONZE, DIE SPÄTER ERNEUTE FIGUR LACKARBEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HORYUJI, PAGODE TONSTATUETTE)

Dokumente und Grundlagen künftiger Untersuchungen.

Doch nicht nur für den Dienst der Gelehrsamkeit. Seine Arbeit ist „im Geiste der Forschung wie im Geiste des modernen Lebens entstanden; sie will im besten Sinne der Popularisierung dienen", „der Bereicherung und Beruhigung eigenen Lebens für die, deren inneres Bedürfnis sich dem Geiste und der Schönheit dieser Werke anschließt. Die Welt äußerer Fremdheit, die zwischen heute und diesen fern gelegenen Dingen liegt, zu lichten, ist die Aufgabe freudiger Betrachtung". Deshalb sollten die Ergebnisse auch denen vertraut werden, die sich durch Beruf und Neigung vorwiegend den Werken heutiger Kunstarbeit widmen, den Lesern dieser Zeitschrift.

Karl With ist von Wien ausgegangen, aus der anregenden Schule Strzygowskis, ein klarer Kopf mit hellen Augen, warmem Herzen und fester Hand. Er hat sich drüben eines der sprödesten Probleme der Kunstgeschichte ausgesucht, die Anfänge der Kunst in Japan. Von jenen frühesten Bildwerken ist kaum ein Stück nach Europa oder auch nur nach Amerika verhandelt worden; der Staat hat sie rechtzeitig unter Schutz genommen, meist an ihren ursprünglichen Plätzen belassen und zeigt nur wechselnd einzelne Proben in den Museen. Weiteren Kreisen waren sie bis vor wenigen Jahren nur durch gelegentliche Aufnahmen bekannt; erst 1910 hat die Regierung eine Auswahl in ein seltenes Lichtdruckwerk aufgenommen. Fortan wird, wer diese starke, herbe Kunst erfassen will, zu einem deutschen Buche greifen müssen. Dr. With ist noch eben vor Kriegsbeginn mitsamt seinem Schatz von Platten heimgekehrt und danach in schweren Kriegsgefahren unversehrt geblieben. Nun hat ein durch Mut und Qualität bewährter Verlag zwei schöne Bände mit dem eingehenden Text und mit 270 trefflichen Netzätzungen nach des Verfassers Aufnahmen gefüllt, einen eindrucksvollen Beleg deutscher Tatkraft in schwerer Zeit*).

Diese älteste Kunst ist ganz und gar Tempelkunst; für weltliche Plastik war in dem alten Japan kein Platz. Aus den dämmerigen Hallen, zwischen den buntbemalten Holzpfosten, unter den breit ausladenden Dächern schimmern die strengen Gestalten den draußen stehenden Andächtigen entgegen; denn zum Inneren der alten Tempel hat nur der Priester Zutritt. Es sind die frühen, einfacheren Typen der buddhistischen Götterwelt, der sitzende Buddha in verschiedenen Abwandlungen, die ihm nahestehenden Bodisattwas, vor allem die anmutige Kwannon, auch Himmelswächter u. a., großenteils mit dekorativem Beiwerk, reichverzierten Heiligenscheinen und Thronen, bald lebensgroß, bald noch darüber hinaus. Daneben aber als Ausstrahlungen der Tempelplastik ähnliche Typen auch als Kleinplastik aus Bronze oder Holz.

Der Buddhismus ist in Japan über China im Jahre 552 nach Christus amtlich eingeführt worden und mit ihm die ältesten Bildwerke, namenlos, von chinesischer, koreanischer oder einheimischer Hand. Sie stehen in den Landschaften frühester Kultur, besonders der Provinz Yamato, unfern dem etwas jüngeren Nara. In den ersten hundert Jahren bis etwa 650, die man nach einer Kaiserin die Suikozeit zu benennen pflegt, hat sich die anfängliche architektonisch gebundene Strenge langsam zu weicherer Auffassung gemildert. Die folgende Epoche, die Hakuhozeit, setzt den Weg zu eindringlicherer Naturbeobachtung und weiblicher Anmut fort. Von kubischen Massen zu freieren Umrissen, von überirdischer Ruhe zu

*) Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrhunderts n. Chr., herausgegeben von Karl With. Kunstverlag von Anton Schroll & Co., G. m. b. H. in Wien. 2 Bände (Text- und Tafelband). 2. Auflage.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AMIDA. KLEINPLASTIK (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KWANNON, MITTELGROSS (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MITTELFIGUR EINER DREIFALTIGKEITSGRUPPE. KLEINPLASTIK (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

menschlich bewegter Handlung, von kalligraphischen Faltenschnörkeln zu flüssiger Gewandung, bis zu dem fast naturalistischen Spiel, wie es die genrehaften kleinen Tonfiguren buddhistischer Legendenvorgänge aus dem Anfange des 8. Jahrhunderts erfüllt. Die Abbildungen, die dank der Güte des Verlages hier beigegeben sind, betonen besonders das Dekorative, lassen aber den Ablauf vom Herben zum Gefälligen erkennen. Ihn erläutern die Beschreibungen des Textes und lehrreiche Zusammenfassungen, denen später eine weitere Gesamtdarstellung folgen soll. Möge sie bald erscheinen: denn hier ist ein Werk, das der deutschen Wissenschaft in jedem Betracht Ehre macht, ohne deshalb derer zu vergessen, die sich an erhabenen Beispielen schulen und starke, tiefe Kunst genießen wollen. Wir freuen uns doppelt der Ernte, die durch ein freundliches Geschick noch eben vor dem Unwetter hat in die Scheuer gebracht werden können.

Peter Jessen

NEUE KUNSTLITERATUR

Rembrandts sämtliche Radierungen in getreuen Nachbildungen. Mappe I und III, herausgegeben mit einer Einleitung von Hans W. Singer. München, Holbein-Verlag.

Eine große würdige Gesamtausgabe von Rembrandts Radierungen fehlte seit längerer Zeit; die französischen Publikationen aus den achtziger Jahren sind längst vergriffen; das Werk von D. Povinski mit seiner Wiedergabe aller bekannten Plattenzustände nur den wenigsten Privaten zugänglich, übrigens auch gar nicht als Arbeit, die die Schönheiten des graphischen Werkes Rembrandts einem größeren Kreise zugänglich machen soll, beabsichtigt; die handliche Ausgabe der Klassiker der Kunst (Band VIII) ist auf das für Radierungen ganz ungeeignete Kunstdruckpapier abgezogen. Andere Ausgaben lassen die erwünschte Vollständigkeit vermissen. Hocherfreulich ist es darum, daß als Seitenstück zu seinem prächtigen Kupferstichwerk Dürers der Verlag sich zu einer Gesamtausgabe von Rembrandts Radierungen entschlossen hatte. Jaro Springer hatte sie begonnen, nur den zweiten Band, der die Produktion der Jahre 1634—1644 umfaßte, zu vollenden, war ihm vergönnt, bevor er als Opfer des Weltkrieges in Rußland starb. Nun ist der noch ausstehende 1. und 3. Teil, von H. W. Singer bearbeitet, auch erschienen, so daß das ganze monumentale Werk, das 312 Reproduktionen auf Tafeln und 63 allgemein für unecht gehaltene Werke als Anhang zu der Einführung umfaßt, vorliegt. Über die Wichtigkeit von Rembrandts Radierwerk, die Genüsse, die mit seiner Betrachtung verbunden sind, über die doppelte Bedeutung sowohl für den, der rein artistisch-formale Anregungen in ihm sucht, und für den, der von einem Kunstwerk auch einen ethisch-moralischen Wert verlangt, über alle diese vielseitigen Wirkungen, die das graphische Werk des größten aller Radierer zu schaffen vermag, soll hier nicht gesprochen werden; nur davon darf die Rede sein, daß diese mancherlei Anregungen des großen Zauberers durch diese wertvolle Publikation weiteren Kreisen erschlossen werden. Deutsche Gründlichkeit und Gediegenheit feiern hier, unter all der Not der heutigen Zeit, Triumphe; dem noch unter günstigeren Verhältnissen erschienenen früheren Teile stehen die jetzt herausgekommenen Mappen in der Klarheit und Sauberkeit des Druckes, der vorzüglichen Ausstattung nicht nach. Zu bedauern bleibt höchstens, daß der zweite Bearbeiter nicht ebenso wie Jaro Springer die Plattenzustände, die der Reproduktion zugrunde gelegt wurden, angegeben hat. Denn nicht nur den Kunstliebhaber wird diese gediegene Publikation erfreuen, sondern auch den Gelehrten unter gewissen Umständen neben den Originalen gute Dienste leisten. Der weiteren Verbreitung steht auch der für heutige Verhältnisse geringe Preis von 150 M. pro Mappe nicht im Wege.

Dr. W. B.

Käthe Kollwitz. Handzeichnungen in originalgetreuen Wiedergaben. Dresden, Emil Richter Verlag.

Bei kunstausübenden Frauen ist als eine nicht eben seltene Erscheinung ein überstarkes Auftragen, ein gewaltsames Übertreiben zu konstatieren, leicht erklärlich aus dem Bestreben, die sonst den Frauen nachgesagte Eigenschaft des lyrischen Rosafärbens, der Süße zu vermeiden. Bei den Arbeiten der Frau Käthe Kollwitz stellt sich nie die Empfindung ein, daß sie Stoff oder Form übertreibt, um ihr Geschlecht vergessen zu machen, billige Effekte zu erzielen und damit leicht errungenen Lorbeer heimzuholen. Die Form, in die sie ihre ernsten, je aus den Nachtseiten des Lebens gewählten Themen kleidet, ist aus den letzteren herausgewachsen, beide sind zu einer unlöslichen Einheit verschmolzen. Sie gibt nicht, wie z. B. Walter Crane, sozialistische Agitationskunst im Gewande der Pastoralen des 18. Jahrhunderts. Ist ihr graphisches Schaffen überhaupt eine Agitationskunst, wie so oft behauptet wird? Hierauf wird wohl ebensowenig mit Ja zu antworten sein, wie wenn man Rembrandt als Vorkämpfer der sozialen Bewegung feiern würde, weil zerlumpte Bettler und Ghettogestalten in sein graphisches Werk Eingang gefunden haben. Eher dürfte man behaupten, daß die Künstlerin ihre Modelle manchmal in zu gesteigerter, monumentaler Form umschafft, eine Form, die dann merkwürdig zu dem realistischen Thema steht. Denn diese geistvolle Gestalterin menschlichen Elends und Lasters sieht in ihren Geschöpfen nur die große Linie, während alles kleinlich naturalistische Beiwerk unterdrückt wird. So bleibt nur eindringliche, große Kunst; Hauptträgerin dieser Gestaltungsweise sind die Handzeichnungen; mit deren gediegenen Publikation diese Seite des Schaffens der Künstlerin weiteren Kreisen zugänglich zu machen, ist ein großes Verdienst. Auf die Ausstattung ist ganz besondere Sorgfalt verwendet worden, die sich nicht nur auf die sichere Reproduktion der Technik, sondern selbst auf die Wiedergabe des Originalpapieres erstreckt. Die Auswahl der 24 Zeichnungen, denen noch eine Originallithographie der Künstlerin beigegeben ist, ist eine sehr geschickte; Entwürfe zu den großen Radierungszyklen, zu einzelnen graphischen Blättern, selbständige Zeichnungen und ein kraftvolles Selbstbildnis der Künstlerin sind darin enthalten. So ist die Mappe in hohem Maße geeignet, der großen Gemeinde der Freunde von Käthe Kollwitz neue Mitglieder zuzuführen.

Dr. W. B.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

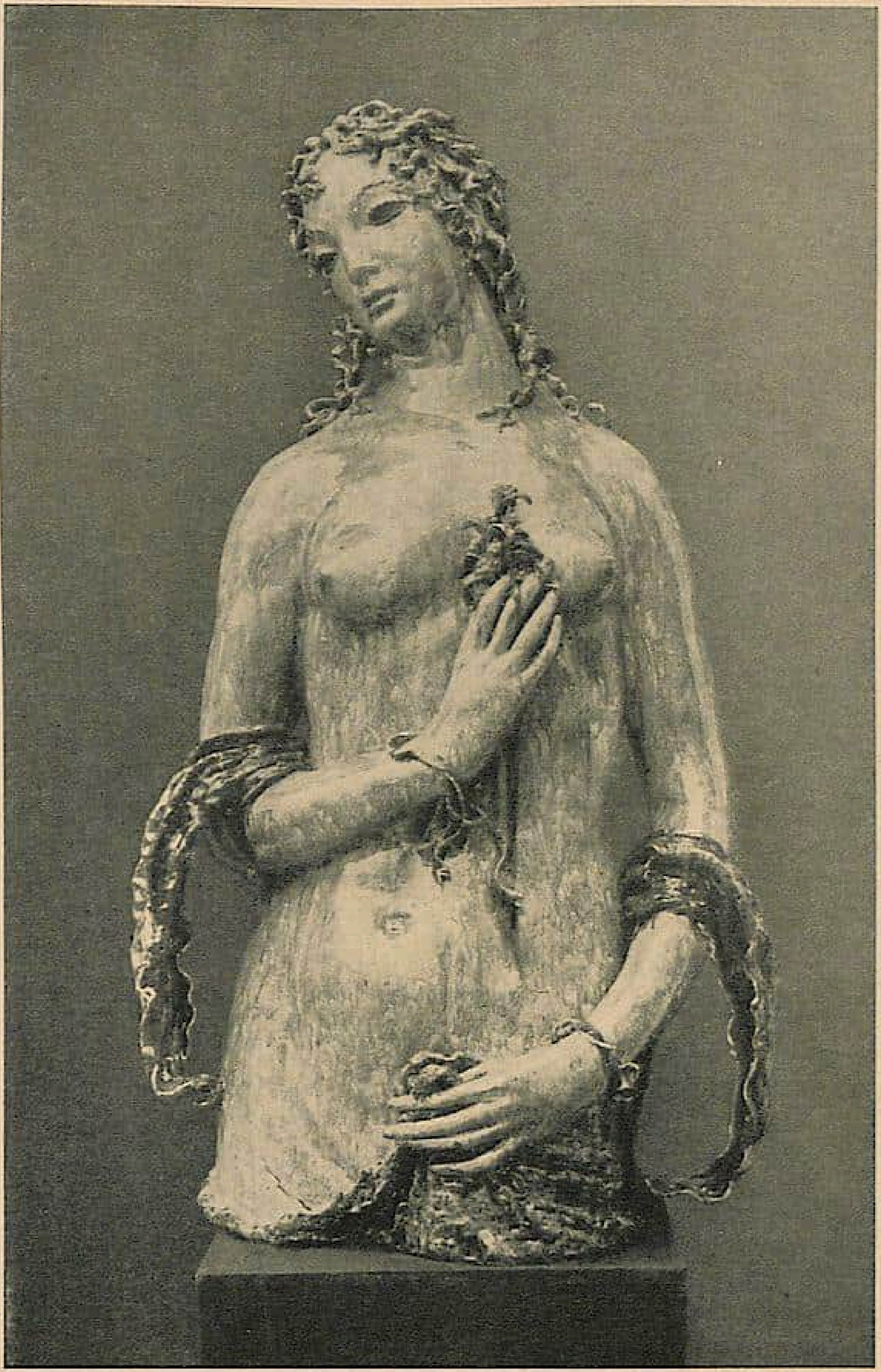
AMIDA, LEBENSGROSS (MASSE MIT LACKMALEREI)

SM
ZB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wiener Kunstschau 1920

ANTON HANAK
▫ BADENDE ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT OBSIEGER — FRÜHLING

Wiener Kunstschau 1920

WIENER KUNSTSCHAU 1920

Die „Wiener Kunstschau 1920“, die den Frühling und Sommer hindurch im Anbau des Österreichischen Museums zu sehen war, ist nun geschlossen. Man wird jetzt, nachdem genug Zeit für ihr Nachwirken vergangen ist, leichter ihre Summe ziehen, das Nebensächliche, die verwirrenden Attribute ausscheiden, das Bleibende und Bedeutende erkennen und den Hinweis auf den allgemeinen Zustand der Wiener Kunst, den sie enthielt, verläßlicher herausarbeiten können. Denn das war ja ihr höherer Wert, durch den sie sich von der ölglatt und einförmig laufenden Ausstellungsmaschine absonderte, daß sie auf die Gesamtheit der tätig treibenden, wahrhaft gegenwärtigen Kräfte ein Licht warf und die Entwicklung in ihrem krisenhaften Notstand enthüllte. Das geschah hier abrupt, aphorismenhaft, mit allerhand Zeichen eilfertiger Improvisation, und so soll es auch nur mit einigen knappen Randbemerkungen nachträglich versehen werden.

Der Plan kam von Josef Hoffmann, mußte

KM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gerade von ihm kommen. Denn immer ist es ja bei diesem Künstler so gewesen, daß er sich mit sittlichem Ernst dem Werden, dem Suchen und Ringen zuwandte, daß er sich dem unaufhaltsam schaffenden Geiste verpflichtet fühlte und in diesem edlen, selbstlosen Dienste — ohne Prätention und Titulatur, ohne den starren, ständigen Vereinsapparat — unversehens zum Führer der Entwicklungen wurde. Immer erschien ihm die Entwicklung als das beste Ziel. Wie er in seinem eigenen Tun das Vollbrachte geringschätzt, wie ihm selber die Arbeit weit mehr gilt als ihr Ergebnis, das Wirken weit mehr als das Werk, so stand seine Persönlichkeit auch zeitlebens inmitten der Jungen und Junggebliebenen. Anregend, anfeuernd zum Wirken und Wagen, auch wenn es zu Irrtümern und Enttäuschungen führen sollte: des Vergangenen nicht zu achten, dem Gegenwärtigen zu dienen und das Künftige vorzubereiten. Und nur Künstler, nur Schaffender zu bleiben. So war, so ist Josef Hoffmann. Ein lebenspendender Mittelpunkt, ein Temperament und ein Charakter. Und in diesem Sinne hat er sich, ohne es zu wollen, durch die Kunstschau die schönste Vorfeier seines Geburtstages bereitet, die ein Fünfzigjähriger sich bereiten kann. Denn nur von wenigen wird man sagen können, daß sie auf einer solchen Stufe ihrer eigenen Reife, in einer solch trüben Lebensstunde ihrer Umwelt und bei einer so vielfältigen und harten Bedrängnis der Künste alle echten Kräfte von Wien wieder zur Fahne zurückgebracht hat. An diesem Mann und durch ihn an seinem Kreise ist der Umsturz spurlos vorbeigegangen. Nach wie vor gelten hier Desertion und Kompromiß als Schande. Nach wie vor gilt hier nur eine Pflicht, nur eine Ehre: die Kunst. Und eben diese Moral nicht durch wortreiche Programme, sondern durch eine Tat wieder gerettet zu haben, das ist die innere, historische Bedeutung der Kunstschau.

Als ein Bekenntnis zur Heimat, zur Jugend und zum lebendigen Schaffen, also in ihrem idealen Umriß, wird sie von dem Namen des Führers gedeckt. Aber für die ungleiche Erfüllung dieser Aufgabe trägt sie selber die Verantwortung.

Die letzte Kunstschau hatte 1908 stattgefunden. Auch damals galt es, der schnell gealterten „Secession" eine frische, lockere Gruppe entgegenzusetzen. Auch damals stand Hoffmann — mit Klimt und Moser, Čižek und Czeschka — im Vordergrunde. Auch damals war Oskar Kokoschka schon da. Aber aus diesem neuen Ankömmling, der damals das „wilde Kabinett" beherrschte, ist seither ein expressionistischer Klassiker geworden. Das ist, durch Personen angedeutet, die zeitliche Veränderung.

Klimt und Moser sind tot. Und einer, der ihre ornamentale Tat durch Ausdruckskraft und Charakter steigerte, der solcherart von ihnen hinüberführte zu Kokoschka und die Brücke war für die letzte Phase der Wiener Entwicklung, Egon Schiele, hat sich den Toten frühzeitig zugesellt. Diesen dreien wurden in der Mitte der Ausstellung, in drei nebeneinander gelegenen, gegenseits geöffneten Kojen Rückblicke gewidmet. Leider waren sie weder vollständig noch auch wesentlich. Von Moser war nur die müde, aus den Furchen des Hodlerschen Ackers gehobene Nachlese, von Klimt waren wohl einige Landschaften aus der Reife, sonst aber nur leichte Improvisationen der Spätzeit zu sehen. Stärker erschien Schiele bezeichnet, aber auch er noch immer nicht so stark, wie es seine ungestüm und bedeutsam vorgreifende Art verlangte.

So blieb denn auch die Verkettung dieser Vorgänger mit der angereihten expressionistischen Maljugend von heute nur lose und lückenhaft. Wohl sah man hier — neben dem metallkühlen Harta, dem saftigen Tischler, dem beweglichen Huber, dem blaß-duftigen Werke Nowaks und der gewandten, aber auch unsteten Könnerschaft Faistauers, die doch übermäßig betont erschien — drei ansehnliche Eigenarten: Kolig, noch am Rohbau beschäftigt, aber doch schon klar in der Richtung auf das Architektonische und auf einen geradezu kosmischen Rhythmus; Wiegele, teilnehmend an den Gärungen der Zeit, und doch mitten durch sie zu großen und beruhigten, fast lionardesken Formen vorstrebend; endlich den feingliedrigen und konzentrierten, geistigen Gütersloh, der ein intimer Erzähler und ein heimlicher Dichter ist. Aber man sah den Wald vor lauter Bäumen nicht oder, anders gesagt, das Individuelle trat vernehmlicher hervor als das Gemeinsame.

Was scheidet diese jungen Männer von den Gleichstrebenden draußen, was hält sie zusammen? Wie sind sie heimatlich bestimmt, auch gegenüber der Tradition? Viele neigen zur Manier, sind Mitläufer im Kurse des Tages. Aber diese vielen zählen nicht. Die übrigen kennzeichnet zunächst ihre besondere Farbenempfindung, die vom zarten Anhauch bis zur funkelnden Schlagkraft reicht. Das führt dann weiterhin zu einer merkwürdig schnellen Abkehr von dem neuen Raumbild und seinem vereinfachten, kubischen Aufbaue, führt folgerecht wieder zum gut österreichischen, zum Wiener Flächendekor, das hier in seinen altgewohnten stattlichen Ausmaßen, bewegt und gesteigert durch die energischen Mittel der Gegenwart, schon wieder durchblickt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wiener Kunstschau 1920

GUSTAV KLIMT
▫ TÄNZERIN ▪

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST HUBER — *Wiener Kunstschau 1920* — DER AUSFLUG

Das große „Stilleben“ Kokoschkas sagt in dieser Hinsicht beinahe alles. Man muß es nur als das ansehen, was es ist: als die österreichische, die Wiener Wendung Cézannes.

Monumentalität ist die Sehnsucht fast aller. In den graphischen Blättern Kokoschkas, bei Kolig und Wiegele kündigt sie sich verheißend an. Aber über diese unruhig wühlenden Anfänge zur klaren und mächtigen Form gereift ist sie vorderhand nur bei dem Bildhauer Anton Hanak, dessen Werkgabe schon allein die „Kunstschau 1920“ zu einem Ereignis erhoben hat.

Aus der reichen Darbietung der Bühnengestalter trat zweierlei wesentlich hervor. Einmal der stattliche Zuwachs von Beteiligten, die nunmehr Alfred Rollers vielartige Nachfolge bilden und die die Lust unserer Künstler am Ausstatten und Fabulieren gleichermaßen bekunden. Ferner der Entwurf Oskar Strnads für ein Theater mit einer das ganze Haus umlaufenden Ringbühne.

Der Rest war Kunsthandwerk, insbesondere das der Wiener Werkstätte und hier wieder das Dagobert Peches. Darüber soll demnächst in diesen Blättern eingehender die Rede sein. Im Zusammenhang mit der „Kunstschau 1920“ wollen wir uns an der folgenden Feststellung genug sein lassen: In der „Kunstschau 1908“ war ein Silberschrank Czeschkas zu sehen, an dem von vielen emsigen Händen durch volle zweieinhalb Jahre gearbeitet worden war, — diesmal gab es im Sonderraume Peches einen Papierbaum mit Goldflitter, der über Nacht entstand. Die „Kunstschau 1920“ hat auch auf diesem Felde neben den Meisterstücken Josef Hoffmanns ein bewegliches, vorwärts drängendes Bild geboten, — aber die Krise in unserm Kunsthandwerk hat sie nicht verleugnen können.

Max Eisler

Je mehr das gemalte Bild dem Beschauer überläßt, sich hineinzudenken, um so einfacher, ich möchte sagen lakonischer, darf seine Sprache sein. Beredt sind die zerrissenen, eiligen Wolken, die über einer Heide ziehen, wo eine Schlacht geschlagen worden ist. Wie anders wirken sie in den Worten des Naturschilderers, der sie beschreiben wollte, um sie in Beziehung zu setzen zu dem Kampffelde darunter! Er würde sich mit einer solchen Nebeneinanderstellung den Vorwurf der durchsichtigen Absichtlichkeit verdienen, die verstimmt.

Friedrich Ratzel

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON FAISTAUER — MARIENLEBEN

Wiener Kunstschau 1920

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Wiener Kunstschau 1920

F. A. HARTA
DIE DREI WEISEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT WELTI NACH SEINEN BRIEFEN

II. BAND

Vor vier Jahren erschien der erste Band von Albert Weltis Briefen, auf die im XXXII. Jahrgang 1916/17 (Heft 13/14 und 15/16) dieser Zeitschrift hingewiesen wurde. Der vor kurzem erschienene zweite Band[1]) ist nur an drei Personen, an Weltis Mäzen Franz Rose-Doehlau, an seine beiden Freunde Ernst Kreidolf und an Wilhelm Balmer, gerichtet und umfaßt mit seinen 365 Druckseiten im Menschlichen und Künstlerischen, im Geschichtlichen und Persönlichen eine noch reichere und wertvollere Ausbeute, als die 330 Seiten des ersten Bandes bieten. Das rein Menschliche bei Welti steht jetzt an erster Stelle. Der Künstler Welti steht als Wertung in Kunst und Handel, im Gestalten und Können ja ohnehin fest. Die auf seine Kunst vertrauten, haben eine glänzende, rasche Rechtfertigung erfahren. Wieder einmal beweist sich, daß zu jeder währschaften Kunst das Menschliche die unerläßliche Grundlage und Vorbedingung ist. Welch ein Mensch und welch ein Kind, was für ein Künstler und was für ein guter, treuer, dankbarer Freund war Welti! — Man liest diesen zweiten Band fast wie ein Märchenbuch, und märchenhaft geht es schon drin her. Diesem Märchen könnte man den Titel geben: „Wie Welti seinen Rose fand", oder umgekehrt. Dem einen ist durch diese Begegnung Leben und Entwicklung erleichtert, dem andern Bedeutung und Nachruhm in der Kunst gesichert worden. Beide haben füreinander gelebt, aneinander gewonnen. Wie Welti das großherzige Anerbieten Roses, der ihn beim Kopieren eines Böcklinschen Bildes 1892 im Züricher Künstlergütli getroffen hat und mit ihm ins Gespräch gekommen war, nach etwa zweijährigem Verkehr aufnahm, wie er das Eintreten Roses in seine Lebensbahn empfand und bis an sein Lebensende wertete, das sagen viele Briefstellen. Zwei seien hier angeführt: 8. V. 95: „Als wir Ihren lieben Brief bekamen, ist uns beiden schier das Wasser in die Augen gestiegen. Mit warmem Dank nehme ich Ihr großmütiges Anerbieten[2]) an. Ich habe schon lange nicht mehr so fest und ruhig geschlafen, wie in der Nacht nach Ankunft Ihres Briefes, der mir fast wie eine überirdische Botschaft vorkam. Immer wieder muß ich an unser erstes zufälliges Zusammentreffen (1892) denken dort im Künstlergütli ..... Ich hätte Ihnen gleich nach Empfang Ihres Briefes geantwortet, denn natürlich waren ich und meine liebe „Alte" keinen Augenblick unschlüssig; allein in den ersten Stunden waren wir beide vor Glück so närrisch, daß keines Worte gefunden hätte, Ihnen zu danken." .... Dieses schöne Dankbarkeitsgefühl, das während der 20jährigen Verbindung nie die leiseste Trübung, vielmehr immer offenere und herzlichere Formen angenommen hat, war immer von weihnächtlichem Glanz umstrahlt, so wie Welti einmal schreibt: „Bald wird es um Weihnacht sein und wir werden daran denken, wem wir all das Glück schuldig sind; was wäre wohl jetzt aus uns geworden und was wäre das für eine Weihnacht, wenn nicht ein guter Schutzengel in Ihrer Gestalt zur rechten Zeit erschienen wäre und uns auf Gefilde hinausblicken ließ, von denen wir uns in den besten Zeiten nicht träumen ließen. Wir möchten Ihnen wohl tief und herzlich dafür danken." — Als beide, nachdem das „Geldverhältnis" infolge der Erfolge Weltis frei und schön sich gelöst hatte, schwerleidend sich schrieben, da hat Welti noch einmal ergreifende Worte für das Freundschaftsverhältnis, indem er kurz vor seinem Tode noch einmal Dank und Schätzung in die Worte zusammenfaßt: „Es scheint uns beiden schlecht zu gehen, und wer weiß, wie bald wir ein fröhliches Wiedersehen in der ewigen Heimat zusammen feiern können nach all dem Elend. Ich bin bereit dazu und wünsche nichts weiteres mehr. Wir haben ja auch viel Schönes erlebt auf der Erde .... Ich habe die Wohnung in Bern gekündigt auf November, habe noch nichts Neues, „will" nach Zürich, Luzern oder Derenden. Brauch's wohl nimmer. Tausend Grüße von uns allen und vor allem von Ihrem treuen Albert Welti, der Ihnen nochmals für alles dankt." (Pfingstmontag 1912.) Rose war für Welti der Mann tiefsten Vertrauens geworden, dem er alle Leiden und Freuden, alle Stimmungen und Überzeugungen anvertrauen und eines reinen Widerhalles gewärtig sein konnte, vom ersten Bekenntnis seines deutschen Fühlens und Denkens und Schaffens, als er stolz von Paris aus schrieb: „anche noi siamo pittori" bis zu den leidenschaftlichen Ablehnungen und Kampfrufen gegen den anmaßenden Ton, der vom Welschland herüber in seine von ihm allzubescheiden eingeschätzten Arbeiten klang. „Einige Welsche werfen mir vor, daß ich mich, wenn auch nur äußerlich, an die alten deutschen Meister anlehne. Auch die welschen Künstler haben alle ein Vorbild, von dem sie ausgehen, nur suchen sie es unter den modernen Künst-

[1]) Briefe Albert Weltis. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Frey. 2. Band. H. Haessel, Verlag, Leipzig 1920.

[2]) Rose zahlte Welti drei Jahre lang je 3000 M. und bekam als Gegenleistung die fertigen Bilder und die 12 ersten Drucke der Radierungen dieser Jahre.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lern; in die Luft baut keiner, nicht einmal Hodler, der sich den Puvis de Chavannes angeschaut hat, und diejenigen, die sich élèves de la nature nennen, sind entweder Schwindler oder langweilige Naturabschreiber“.... „Jetzt hat sich der Naturalismus, über seine eigene Grauheit erschrocken, eine gelbe und blaue Perücke angezogen und nennt sich Impressionismus. Es nützt aber alles nichts und bedeutet bloß noch eine Sackgasse. Der Geist wird siegen, die lebendige Kunst steht auch mit dem geistigen Leben und Weben in innigster Berührung.“ Deshalb ist ihm Böcklin trotz allem und allem immer der Meister, auf dessen Werk und Wort man felsenfest, für alle Zukunft, bauen kann. — Für unsere im Maltechnischen immer mehr verlotternde Zeit ist der Briefwechsel mit Rose von größtem Wert, weil er sich da als unermüdlicher „Pröbler“ unverhohlen im Maltechnischen und Graphischen über seine Werkvorgänge ausspricht. Kurz, wo immer man in diesen freundschaftlichen Briefen anschürft, werden Goldadern bloßgelegt, die den Vollwert des Künstlers und Menschen erweisen. — Wesentlich verschieden ist der Ton mit seinen beiden Kunstgenossen Kreidolf und Balmer. Ernst Kreidolf ist der seiner Kunst und seinem Herzen am nächsten und höchsten stehende Künstlerfreund. „Du bist der einzige auf der Welt, mit dem ich recht reden kann.“ — Dieses Aussprechen, ein Bedürfnis für die mitteilungsfrohe Natur Weltis und wesentlich für seine geistig-künstlerische Veranlagung, hat sich in tausend kleinen Dingen des Lebens und der Kunst gegenüber Balmer und Kreidolf Genüge tun können, wodurch das Bild von Welti eine wundervolle Rundung und Wirkung erhält. Kreidolf ist der Freund, zu dem der fast gleichaltrige Welti mit grenzenlosem Vertrauen und immer neuer Bewunderung seines eigenartigen Talentes emporsieht, Balmer der gute Kamerad in Leben und Kunst, der die praktischen Erfahrungen und die landsmannschaftlichen Empfindungen weitgehendst für sich hat und dem Welti das krönende Schlußwerk seines Schaffens vor seinem Scheiden vertrauensvoll in die Hand legen kann. Kurz, dieser Briefband Weltis ist ein leuchtendes Dokument der Freundschaft zwischen Männern, der seine Wirkung und seinen Wert nie verlieren wird, bewundernswert für seinen Urheber, ehrenwert für die Empfänger, lichtvoll für die Menschen und Verhältnisse der Zeit. Hier hat ein Künstler neben seinem Lebenskunstwerk sich noch für sein bürgerliches Leben ein ergreifendes Denkmal der Ehre und Würde geschaffen, wie es in unserer Zeit nur noch höchst selten wird aufgestellt werden können. Jos. Aug. Beringer

HENRY THODE †

Am 10. November d. J. ist der bekannte ehemalige Heidelberger Kunst- und Kulturhistoriker, Geheimrat Henry Thode, einem längeren inneren Leiden an seinem derzeitigen Aufenthaltsort in Kopenhagen erlegen.

Mit Henry Thode scheidet aus dem deutschen Geistesleben ein Charakterkopf von besonderer Eindringlichkeit und ein Bekenner von seltenem Mut und glühender Leidenschaft für die höchsten Ideale künstlerischen Schaffens. Seine Gelehrtenerscheinung vereinigte in sich eine eigentümliche Mischung von philosophischem Weitblick, von wissenschaftlicher Strenge und künstlerischer Freiheit. Eine seiner frühen und reizvollsten Arbeiten — „Der Ring des Frangipani“ — spiegelt diese geistreiche Mischung von großem Blick und künstlerischer Formgestaltung aufs deutlichste wieder, während sein epochemachendes Werk über „Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien“ (1885) und seine rein kunsthistorische Arbeit über die „Nürnberger Malerschule“ (1891), sowie das monumentale, zweibändige Werk über „Michel Angelo“ (1908) u. a. m. die philosophischen und kulturgeschichtlichen Seiten seines Denkens und Forschens dartun. Correggio und Tintoretto galten weitere Studien. Die neuere Kunst hat Thode unter den gleichen kulturhistorischen Gesichtspunkten betrachtet wie die ältere, Böcklin, Thoma und Richard Wagner, deren feuriger Apostel und Vorkämpfer er war, hat er geistvolle und eindringliche Betrachtungen gewidmet.

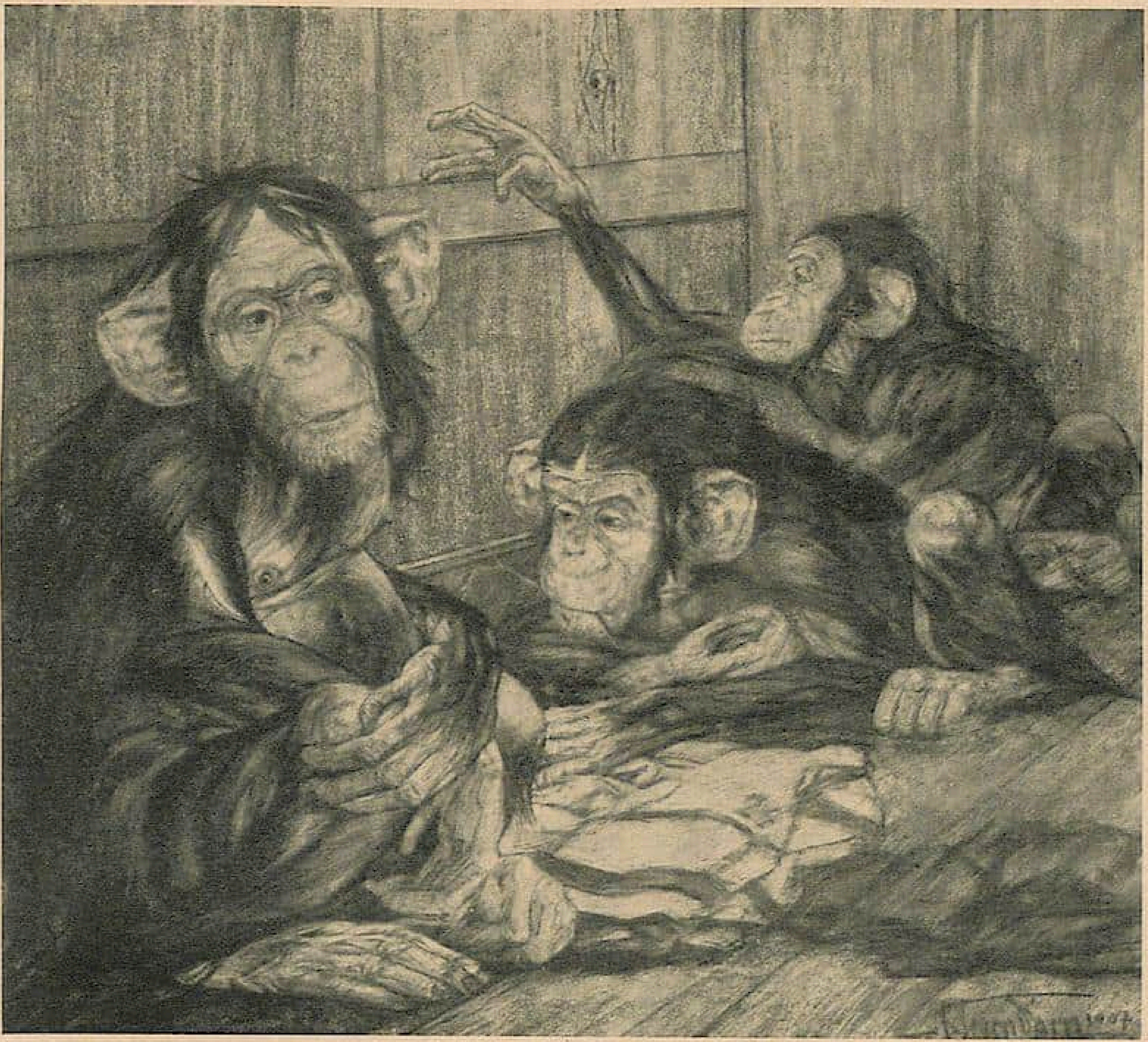
Dem Bayreuther Kreis war er seit seiner Verehelichung mit Daniela von Bülow zugehörig. Er vertrat dessen Kulturideal nachdrücklich in Wort und Schrift. Mit Thoma verband ihn ein Menschenalter lang innige und treue Freundschaft, die in mannhaftem und unermüdlichem Eintreten für dessen Kunst und in mehreren gemeinsam herausgegebenen Werken ihren Ausdruck fand. Boecklin und Thoma: Kunst, Kultur und Religion; Wie ist Richard Wagner zu feiern; Schriften zur Heidelberger Schloßbaufrage u. a. m. ergänzen von dieser Seite her sein Lebenswerk.

Thode ist am 13. Januar 1857 zu Dresden geboren, studierte in Leipzig, Wien, Berlin und München Kunstgeschichte, promovierte über Marc Anton Raimondi, machte 1880—84 Studienreisen nach Italien, Frankreich, England und den Niederlanden, habilitierte sich 1886 in Bonn, wurde 1890 Direktor des Staedelschen Kunstinstitutes in Frankfurt a. M., von wo er 1894 als Professor für neuere Kunstgeschichte an die Universität Heidelberg berufen wurde. Hier wirkte er in seiner liebenswürdigen und anregenden Art höchst erfolgreich auf eine große Zuhörerschaft, die sich begeistert um ihn scharte und in die Welt seiner Ideen und Kunstideale eindrang.

1911 schied er aus seiner akademischen Stellung, um in seiner Wahlheimat am Gardasee sich und seinen Studien zu leben. Der Eintritt Italiens in den Weltkrieg hat ihn in gewissem Sinne heimatlos gemacht. Nach längerem Aufenthalt in Wien ging er in die Heimat seiner jungen Gattin nach Kopenhagen. Der Schmerz über den Kriegsausgang und den kulturellen Zusammenbruch Deutschlands, den er in seinen letzten ungewöhnlich kämpferisch angelegten Vorlesungen ahnend schon vorausgesagt hatte, hat sein Leiden beschleunigt und seine Kraft gebrochen.

Dr. J. A. Beringer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL NEUENBORN AFFEN (GEMÄLDE)

DER TIERMALER PAUL NEUENBORN

Er war kein Meister von der bekannten „bahnbrechenden“ Bedeutung; sintemal ihm nicht das Geringste daran lag, einen seiner mitstrebenden Zeitgenossen in seine Bahnen hineinzuziehen und zu seiner Art des Sehens zu veranlassen. Er besaß keine Gunst und Beliebtheit bei einem irgendwie breiteren Publikum; sintemal dies Publikum ihm höchst gleichgültig war und er lediglich für sich selbst schuf und höchstens darauf rechnete, in einem engeren Kreise von geistesverwandten Freunden Verständnis und Anerkennung zu finden. Er hat nicht als „Monumentalkünstler“ weite Wände mit mehr oder weniger haltbaren Farben bemalt; sintemal ihm niemand solche Wände zur Verfügung stellte. Trotz aller einschränkenden Urteile blieb Paul Neuenborn aber eine höchst eigenartige Künstlerpersönlichkeit, ein Original als Maler wie als Mensch. Es gibt sogar niemand in ganz Deutschland, der ihm als gleichartig zur Seite gestellt werden könnte.

Er war ein feingebildeter Mensch von weitreichenden Interessen; voller Verständnis und Geschmack für Literatur, heimische wie fremde, hochbegabt für Sprachen, die er mit einer instinktiven Sicherheit zu gebrauchen wußte. Auf seinen zahlreichen Reisen erwies er sich als intimer und scharfsichtiger Beobachter verschiedenartigen Volkstums. Seine Freunde kannten ihn als ausgesprochenen Humoristen, der bei Atelierfesten und Künstlerabenden die tollsten Einfälle in die Tat umzusetzen verstand. Und doch war er nichts weniger als Optimist, vielmehr seinem eigensten Wesen nach ein schwerblütiger Melancholiker, der mit wehmütig lächelnder Skepsis durch die Welt ging. Daneben malte, zeichnete und lithographierte er so für sich hin. Seines Bleibens auf der Düsseldorfer Akademie, die der achtzehnjährige junge Rheinländer im Jahre 1884 bezog, war naturgemäß nicht lange. Sein eigenartig verträumtes Wesen konnte sich in den geregelten Ausbildungsgang

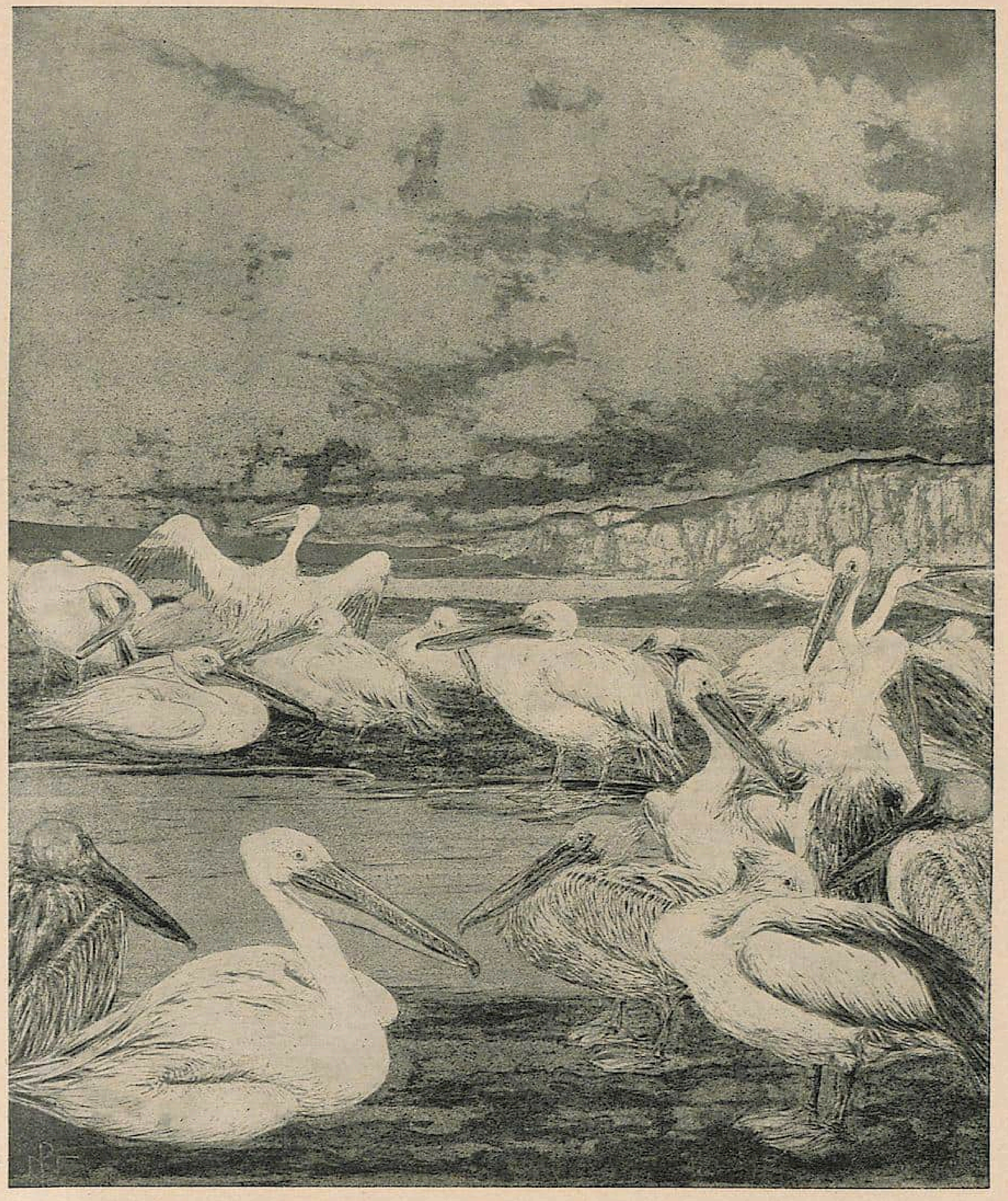
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL NEUENBORN FLAMINGOS (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

einer Kunstschule nicht fügen, wennschon er die Förderung seines technischen Könnens, die er hier erlangt, stets warm anerkannte. Ohne feste Zielpunkte seines künstlerischen Strebens schwankte er lange Zeit zwischen verschiedenen Richtungen. Ein kürzerer Aufenthalt in der Fehr-Schule zu München, später auch ein solcher im Atelier Uhdes, brachte ihm neue Anregung, aber keine endgültige Befriedigung; am stärksten wirkten wohl längere Kunstreisen nach Paris und nach Belgien auf ihn ein, wo er gemeinsam mit seinem besten Freunde, dem gleichfalls von Düsseldorf nach München übergesiedelten Maler Adalbert Niemeyer weilte. Daneben ging das dauernde Studium der alten Meister, dem er in Dresden und München, Paris und London, in Florenz und Madrid, hier in Gemeinschaft mit Arthur Kampf, mit Begeisterung nachging, das ihm ein reifes und vertieftes künstlerisches Urteil verlieh, andererseits freilich zu einer Überfülle des Wissens, zu einer Zersplitterung des Interesses führte, die dem Schaffenden nie förderlich sind. Trefflich nachempfundene Kopien nach Velasquez und van Dyck waren die Frucht dieser Reisen. Seine selbstständigen Versuche auf dem Gebiete des Figurenbildnisses und der Landschaft führten aber — abgesehen von einzelnen trefflichen Bildnissen — zu wenig tröstlichen Ergebnissen, so daß er aus ihnen kaum die Ermutigung zu weiterem Schaffen holen konnte. Auf dem Wege über die Karikatur, die er, unterstützt von seiner unerschöpflichen Erfindungskraft in geistreicher Weise übte, ist er dann auf das Gebiet der Tierdarstellung geraten, für das er, wie es scheint, von Jugend auf eine besondere Begabung besaß, und auf dem er jene Erfolge erzielte, die ihm ein dauerndes Andenken als Künstler sichern.

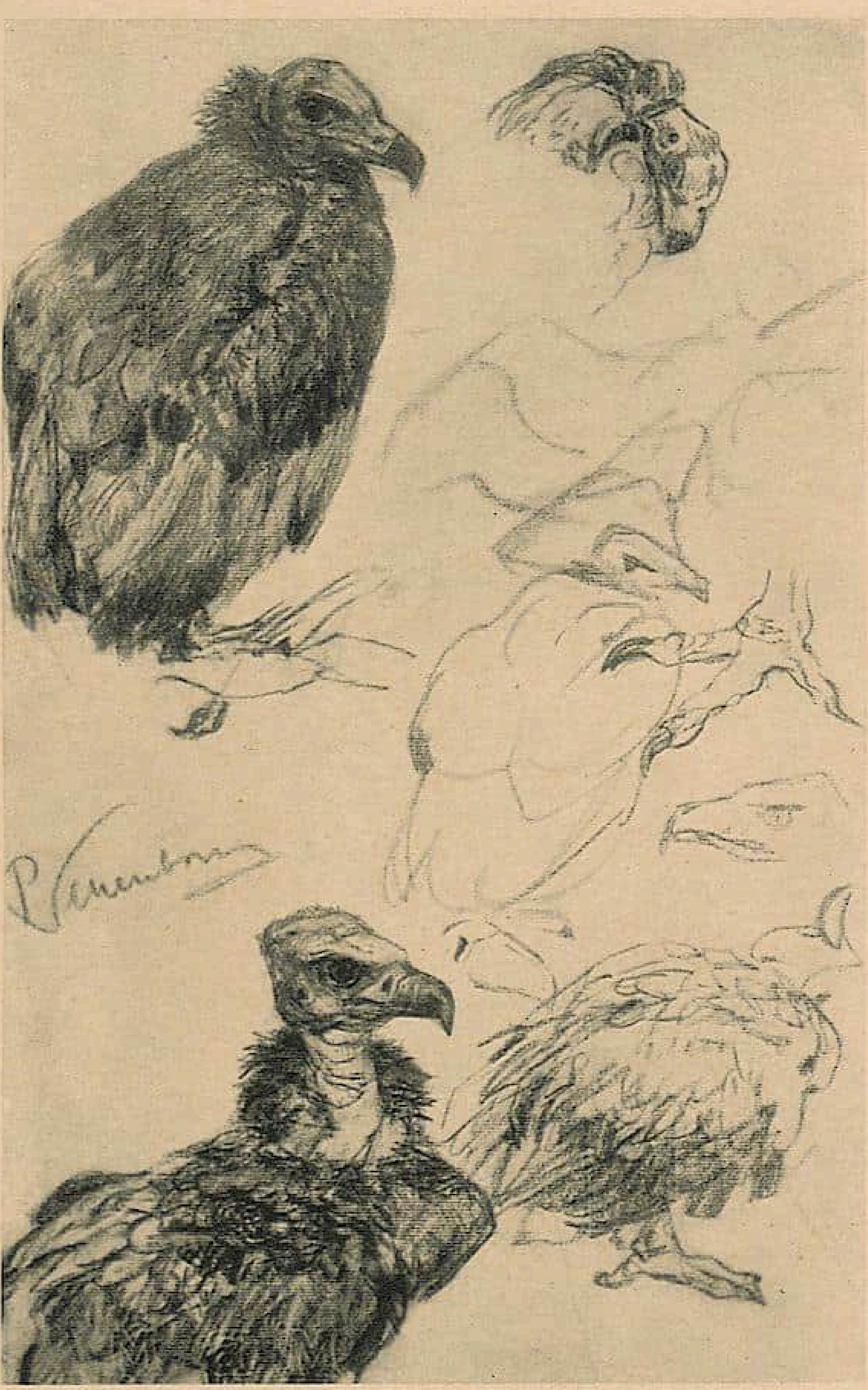
Wer von Paul Neuenborn spricht, denkt ausschließlich an den höchst eigenartigen Tiermaler, zu dem er sich mehr und mehr entwickelte, nachdem er 1896 dauernd seinen Wohnsitz nach München verlegt hatte. Nicht ein Tiermaler im üblichen Sinne ist er geworden! Nicht die friedlichen Bewohner unserer Weiden und Wälder interessierten ihn; wohl aber die exotischen Erscheinungen des zoologischen Gartens in ihrer barocken Absonderlichkeit. Nashörner und Nilpferde, Giraffen und Seehunde, der Orang-Utan mit seinem bald schlaupossierlichen, bald trüb-elegischen Mienenspiel,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL NEUENBORN PELIKANE (FARBIGE LITHOGRAPHIE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL
NEUENBORN

GEIER-STUDIE
(ZEICHNUNG)

die Flamingos mit ihren unendlichen, eckig gebrochenen Hälsen, die watschelnden Pelikane und die gravitätischen Marabus, diese Philosophen unter dem Sumpfvogelgelichter — das wurde seine Welt, die er in ihren farbigen und formalen Reizen wie kein anderer zu ergründen und mit Stift und Pinsel darzustellen wußte. Anfangs spielte seine Neigung zur harmlosen Satire, der er mit besonderem Erfolge in zahllosen Gelegenheitszeichnungen, namentlich in Hunderten von köstlichen Postkarten an seine Freunde voll nachging, auch noch in seine ernsthaft künstlerischen Arbeiten hinein. Anthropomorphe Beziehungen in seinen Tierdarstellungen wurden stark hervorgehoben und unterstrichen; symbolische Unterklänge machten sich bemerkbar. Allmählich schwanden solche Nebenabsichten, und im unmittelbaren Arbeiten vor der Natur, vor dem schnell bewegten Modell, erhob sich seine Kunst zu einer Meisterschaft, zu einer Sicherheit und Schönheit, die auch den Vergleich mit den Besten nicht zu scheuen braucht. Da ist nichts von billig konventioneller Auffassung; jeder Zug ist stark empfunden, lebendig gefühlt und mit den einfachsten Mitteln zum charaktervollen Ausdruck gebracht. Zu Hunderten häuften sich die Blätter in seinen Mappen; vielfach griff er zur Lithographie mit ihren weichen Tönen; verhältnismäßig selten zur Temperatechnik und zur Ölfarbe. Und doch sind auch unter den großen Ölbildern der letzten Zeit einige Werke von so erlesener

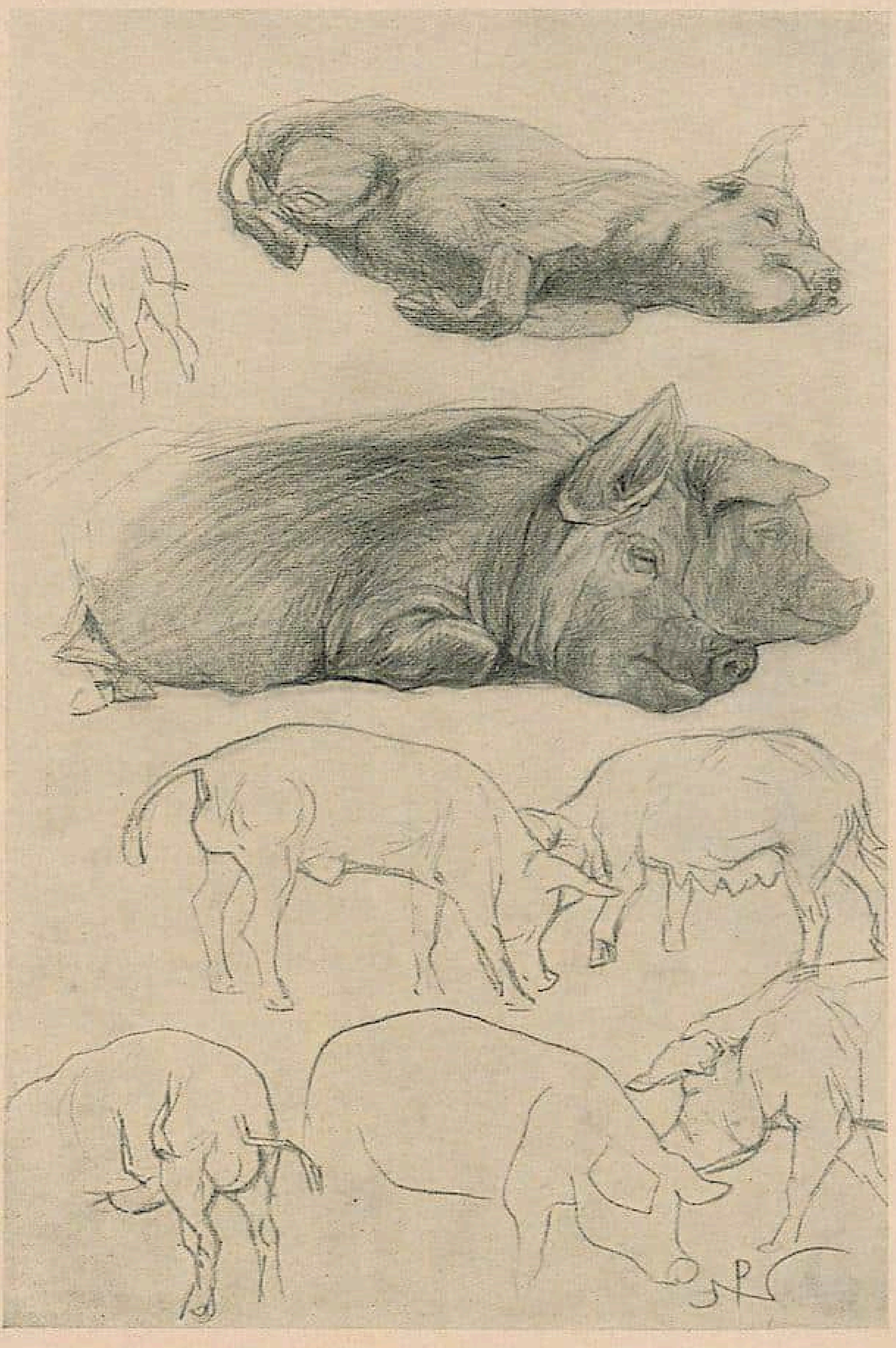
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL NEUEN-BORN

TIGER (ZEICHNUNG)

Schönheit, daß mehrere größere Galerien nicht gesäumt haben, sich die eine oder andere Arbeit des toten Meisters zu sichern. Welche köstliche Physiognomik und welche reizvolle Bewegung lebt in seinem Affenbilde! Wie geisterhaft unheimlich fast stehen die Marabus oder Jabirus da mit ihren schwarzen Köpfen und den ungefügen Schnäbeln! Es sind prachtvoll originelle Schöpfungen, in denen das Wunderliche und Auffallende der Erscheinung bindenden Gesetzen unterstellt und so zu einem ernsten Kunstwerk geformt ist. Die schillernde Farbenpracht und die bizarren Formen der ausländischen Fauna reizt ihn immer wieder aufs neue, und er versteht es, namentlich auch in seinen farbigen Lithographien, diese wunderlichen Geschöpfe zu Gruppen zusammenzuziehen, die sowohl im Linienzuge wie in der kräftigen und doch überall fein abgewogenen Koloristik ungeahnte dekorative Wirkungen hervorzurufen. Seine erstaunliche Fähigkeit, eigenartige verwickelte Stellungen und Bewegungen festzuhalten, kommt naturgemäß am stärksten in seinen Handzeichnungen zur Geltung. Mit hingebender Vertiefung und überlegener Sicherheit weiß er in die Geheimnisse der Geste und der Physiognomik einzudringen und uns mit Hilfe einfachster Mittel einen Blick in die Tierseele dieser ernstpossierlichen Pinguine, dieser kahlköpfigen Geier, nicht zuletzt selbst in die des lieben Borstenviehs zu eröffnen. Ein einziges Mal, gelegentlich der Münchener

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL NEUENBORN

SCHWEINE (ZEICHNUNG)

Ausstellung im Jahre 1908, hatte er Gelegenheit, seine Kräfte in rein raumschmückendem Sinne im Rahmen eines architektonischen Ganzen zu üben. Er schuf für den Saal des Architekten Härtlein eine Reihe von farbigen Supraporten, eine prächtige Eisbärengruppe und die hier abgebildeten martialischen Seelöwen vor dem buntwimmelnden Hintergrunde von Möven und Pinguinen. In diesen Arbeiten erwies es sich, daß er sehr wohl imstande gewesen wäre, auch solchen Aufgaben mehr angewandter Kunst, wo er sich unter architektonische Gesetze zu beugen hatte, gerecht zu werden. Sein frühzeitiger Tod im Jahre 1913 machte allen weiteren Plänen und Hoffnungen ein jähes Ende.

Sicher war Paul Neuenborn vorwiegend ein Spezialist für ein nur enges Gebiet der Darstellung. Aber er war es nicht in jenem üblen Sinne, wo der Erfolg den Künstler zum Sklaven des Publikums macht und schließlich zum geschickten Handwerker herabwürdigt. Er war Spezialist aus einer vielleicht etwas verschrobenen, jedenfalls aber echten, aus Herz und Gemüt immer neu erwachsenden Vorliebe für seine absonderlichen Modelle. Er hat die Grenzen unseres Schauens und Genießens zweifellos erweitert, indem er sah und in künstlerischer Umsetzung uns zeigte, was bis dahin niemand in dieser Weise gesehen und beachtet hatte. Er war ein Eigener, und darum gebührt ihm mehr wie vielen anderen ein Platz in der Geschichte der modernen Kunst.

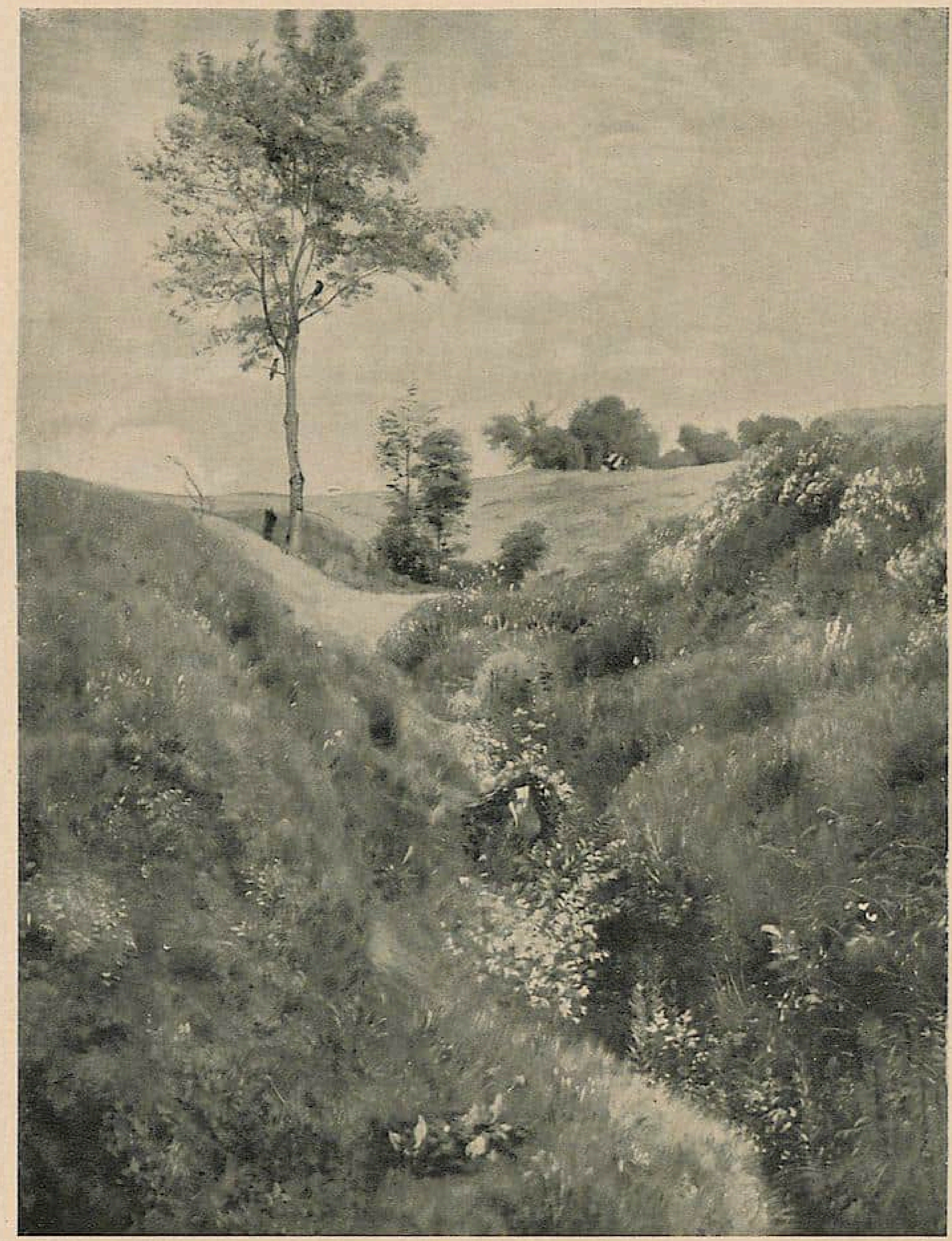
G. Howe

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

*Neuerwerbung
der Nationalgalerie*

LUDWIG RICHTER
AM BRUNNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO — WIESENHANG

Neuerwerbung der Nationalgalerie

GOTTFRIED KELLER UND DER EXPRESSIONISMUS

Die Malerjahre Gottfried Kellers fielen in die Zeit, da in der Malerei die Romantik ihre letzten siegreichen Kämpfe mit der klassizistischen Richtung ausfocht. Keller selbst nahm an diesen Kämpfen nicht nur, wie seine Tagebücher und der Grüne Heinrich beweisen, theoretisch und ästhetisch teil, auch seine eigenen malerischen Arbeiten zeigen ein Schwanken zwischen beiden Richtungen. Komponierte Landschaften wechseln mit fein beobachteten Naturschilderungen, und wer sich in Zürich liebevoll in die aus dem Nachlaß des Dichters zusammengestellten Gemälde, Radierungen und Zeichnungen versenkt, findet sogar Skizzen und Studien, die vierzig Jahre vor dem Impressionismus uns die Freilichtmalerei voraus nehmen. Sieht man von den komponierten Kartons ab, so läßt sich des Malers ästhetisches Glaubensbekenntnis in Werken und Schriften dahin zusammenfassen: „Grundlage und Vorbild der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Neuerwerbung der Nationalgalerie

KASPAR DAVID FRIEDRICH
FELSENLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Neuerwerbung der Nationalgalerie

KASPAR DAVID FRIEDRICH
HAFEN VON GREIFSWALD

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Malerei ist die Natur, Schönheit ist Natur, Natur ist Schönheit." Dies ist allerdings nicht im Sinne von Courbets Ausspruch: „le beau c'est le laid" zu verstehen, denn der Einfluß des Klassizismus zeigte sich bei Keller gerade darin, daß er schöne, dem Auge wohlgefällige Motive als Vorwürfe wählte. Der Grüne Heinrich hält dem Schulmeister, Annas Vater, einen Vortrag über Landschaftsmalerei und belehrt ihn dahin: „Die Landschaftsmalerei besteht darin, daß man die stille Herrlichkeit der Natur betrachtet und abzubilden versucht, manchmal eine ganze Aussicht, manchmal einen einzigen Baum, ja nur ein Stücklein Wasser und Himmel." Die Naturwahrheit, welche die Grundlage der ganzen Kellerschen Erzählungskunst bildet, ist auch dem Maler Voraussetzung seiner Kunst; ergötzlich ist in dieser Beziehung der Kampf des Grünen Heinrich mit seinem Lehrer Römer: dieser merkt es sofort, wenn der Schüler die Natur korrigieren will und ruft ihm zu: „Lassen Sie das gut sein, die Natur ist vernünftig und zuverlässig und Sie sind nicht der erste Hexenmeister, welcher der Natur und seinem Lehrer ein X für ein U vormachen will."

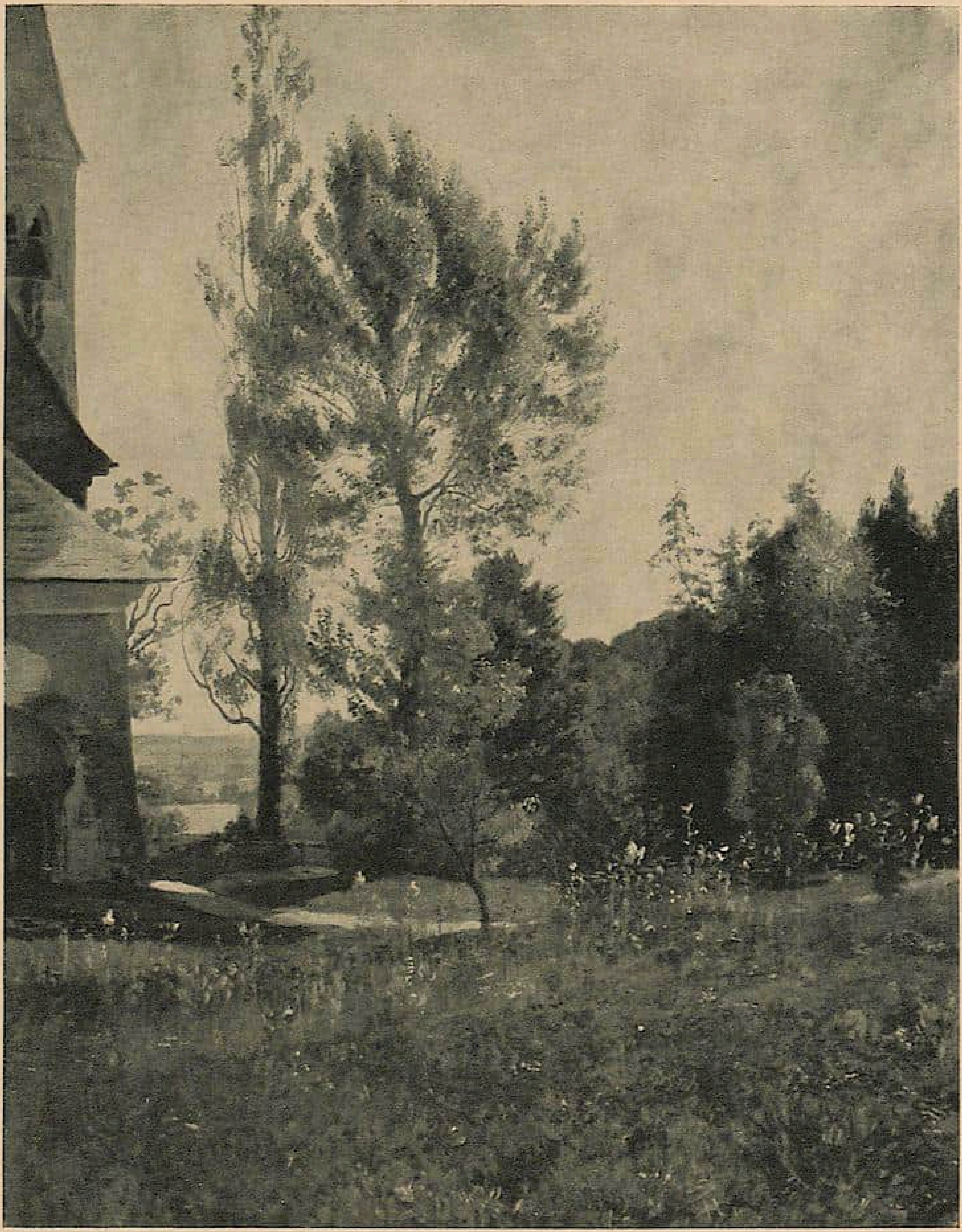
Dieses ästhetische Glaubensbekenntnis bildet auch die Grundlage für den Kunstkritiker Keller. Daß er auch als solcher seinen Mann stellt, zeigen seine kleinen Aufsätze, die sich mit bildender Kunst beschäftigen und die reich an feinen Betrachtungen und zielsicheren Urteilen sind, zeigen ferner seine Kunstberichte für die „Neue Züricher Zeitung", die sich auf einen Zeitraum von fast zwanzig Jahren erstrecken und beweist auch das Lob Kaulbachs, das beste, was über seinen „Reinecke Fuchs" geschrieben worden sei, sei der Aufsatz Kellers. (Über Keller als Kunstkritiker vgl. auch das von Karl Brun herausgegebene „Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich", Zürich 1894). Kellers Naturwahrheit mußte ihn zum entschiedenen Gegner jeder Gedankenmalerei, jeder spiritualistischen Richtung in der bildenden Kunst machen. Er macht dieser Richtung schon die gleichen Vorwürfe, die die Gegner unserer neuesten Kunst, dem Expressionismus und seinen Nebenrichtungen gegenüber bei der Hand haben. „Sie wollen sich nicht auf die Natur, sondern allein auf den Geist verlassen", sagt der Maler Lys im Grünen Heinrich, „weil der Geist Wunder tut und nicht arbeitet. Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrung hervorgeht und den Fleiß des wirklichen Lebens durch Wundertätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot machen will, anstatt zu ackern und zu säen. Das Herausspinnen einer fingierten, künstlichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft, mit Umgehung der guten Natur ist eben nichts anderes als jene Arbeitsscheu." Aus diesem kritischen Gedankengang heraus nennt der strenge Freund die Bilder Heinrichs gute Epigramme aber keine Malerei und wirft ihm vor, er stehe mit dem ganzen Handel in der Luft. Aber noch mehr glauben wir einen Aufsatz gegen den Expressionismus aus unseren Tagen zu lesen, wenn wir das berühmte Schlußkapitel des dritten Bandes des autobiographischen Romans aufschlagen mit der ironischen Philippika des Malers Erikson. Es heißt da: „Du hast, Grüner Heinrich, mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen, ein Problem zu lösen, welches von größtem Einflusse auf die deutsche Kunstentwicklung sein kann. Es war in der Tat längst nicht mehr auszuhalten, immer von der freien und für sich bestehenden Welt des Schönen, welche durch keine Realität getrübt werden dürfe, sprechen und räsonieren zu hören, während man mit der größten Inkonsequenz doch immer Menschen, Tiere, Himmel, Wald, Feld und Flur und lauter solch trivial wirkliche Dinge zum Ausdruck gebrauchte. Du hast einen gewaltigen Schritt vorwärts getan. Die Million Striche und Strichelchen, zart und geistreich oder fest und markig, wie sie sind, in einer Landschaft auf materielle Weise plaziert, würden allerdings ein sogenanntes Bild im alten Sinne ausmachen. Wohlan, du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche, schnöd Inhaltliche hinausgeworfen. — Aber mein Lob muß sofort einen Tadel gebären: in diesem reformatorischen Versuch liegt noch immer ein Thema vor, welches an etwas erinnert, in diesem Versuche zeigt sich immer noch ein gewisses Können, das Können aber ist von zu leibhafter Schwere und verursacht tausend Trübungen, es ruft die tendenziöse Kritik hervor und steht der reinen Absicht feindlich entgegen." Man sieht aus diesem scharfen Angriff, wie sehr der realistische Augenmensch Keller alle Bestrebungen der bildenden Kunst ablehnte, die sich von der Nährmutter Natur entfernten; für ihn gilt uneingeschränkt das Dichterwort: „Kunst und Natur sei eines nur" und Lionardos Ausspruch: „Die Kunst soll wie eine Spiegelplatte die Natur reflektieren." Das Wort eines Führers des heutigen Expressionismus, daß die Kunst da anfange, wo die Natur aufhöre, hätte Keller mit seiner heiligen, an Goethe gemahnenden Ehrfurcht vor der Natur mit der ganzen ironischen Schärfe seines Zornes übergossen. Diese Stellung des Dichters hängt allerdings aufs engste mit seiner ganzen Weltanschauung zusammen, mit Feuerbachs wirklichkeitsfroher Philosophie; hätte

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL MORGENSTERN TIVOLI

Neuerwerbung der Nationalgalerie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EMIL LUGO SAN SALVATOR

Neuerwerbung der Nationalgalerie

Keller das inbrünstige Ringen unserer Zeit um einen geistig vertieften Lebensinhalt miterlebt, wer weiß, ob dann nicht auch sein kritischer Maßstab in Dingen der Kunst ein anderer geworden wäre. Gewiß, die Kunst der Wilden, der Kinder, der Bauern wären ihm nie erstrebenswertes Vorbild geworden, gewiß die Ruhe klarer Gestaltung wäre ihm immer wichtiger geblieben, wie die ungestümen Übertreibungen des seelischen Gehaltes, aber gerade er, der in seiner Dichtung das Ausscheiden des Wesentlichen vom Unwesentlichen, das Betonen des Wesentlichen so gut verstand, hätte für das Bestreben unserer neuen Kunst, durch Farbe und Linie nur das Bleibende auszudrücken, doch wohl Verständnis gehabt.

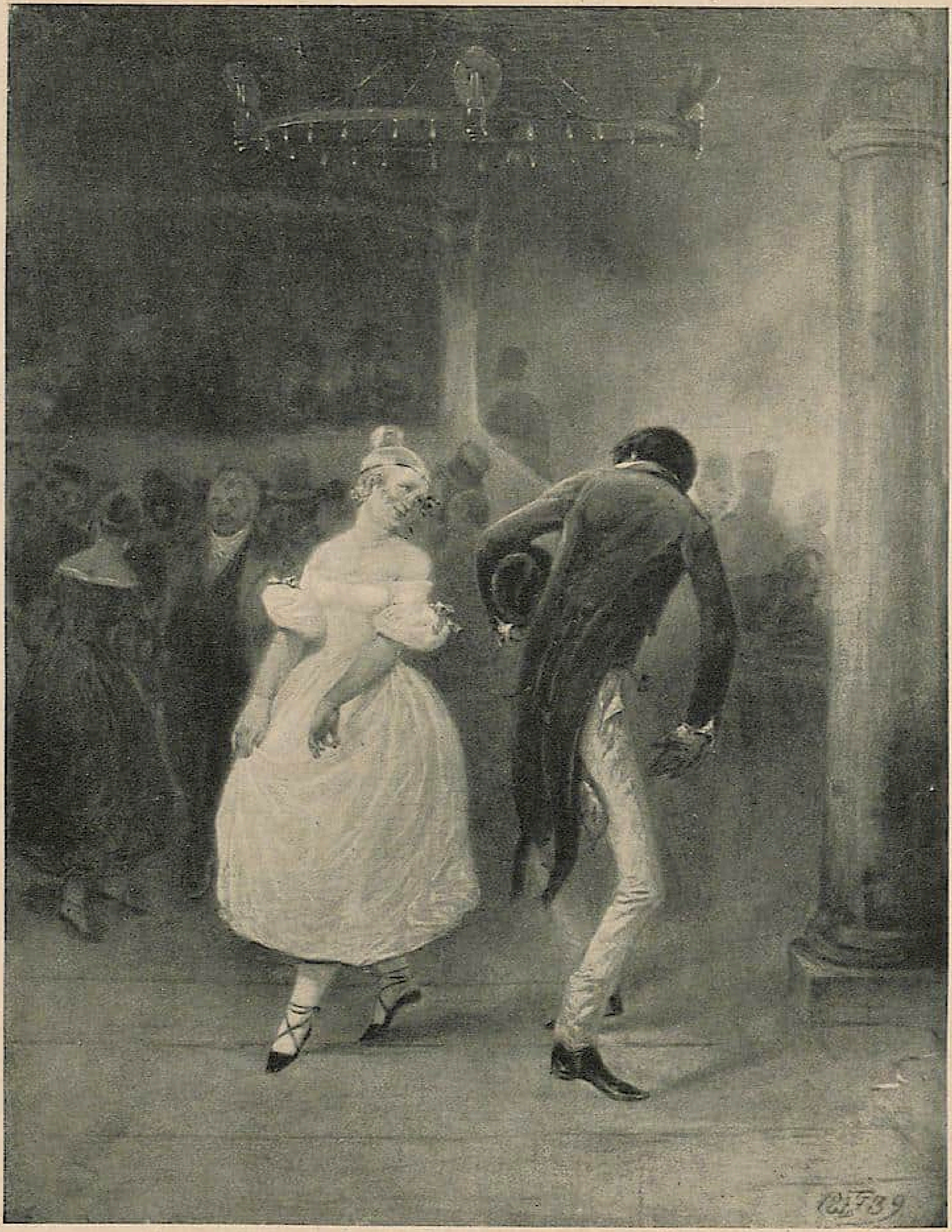
Dr. Max Strauß-Worms

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Neuerwerbung der Nationalgalerie

EMIL LUGO ▫
PRIENGRUND

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



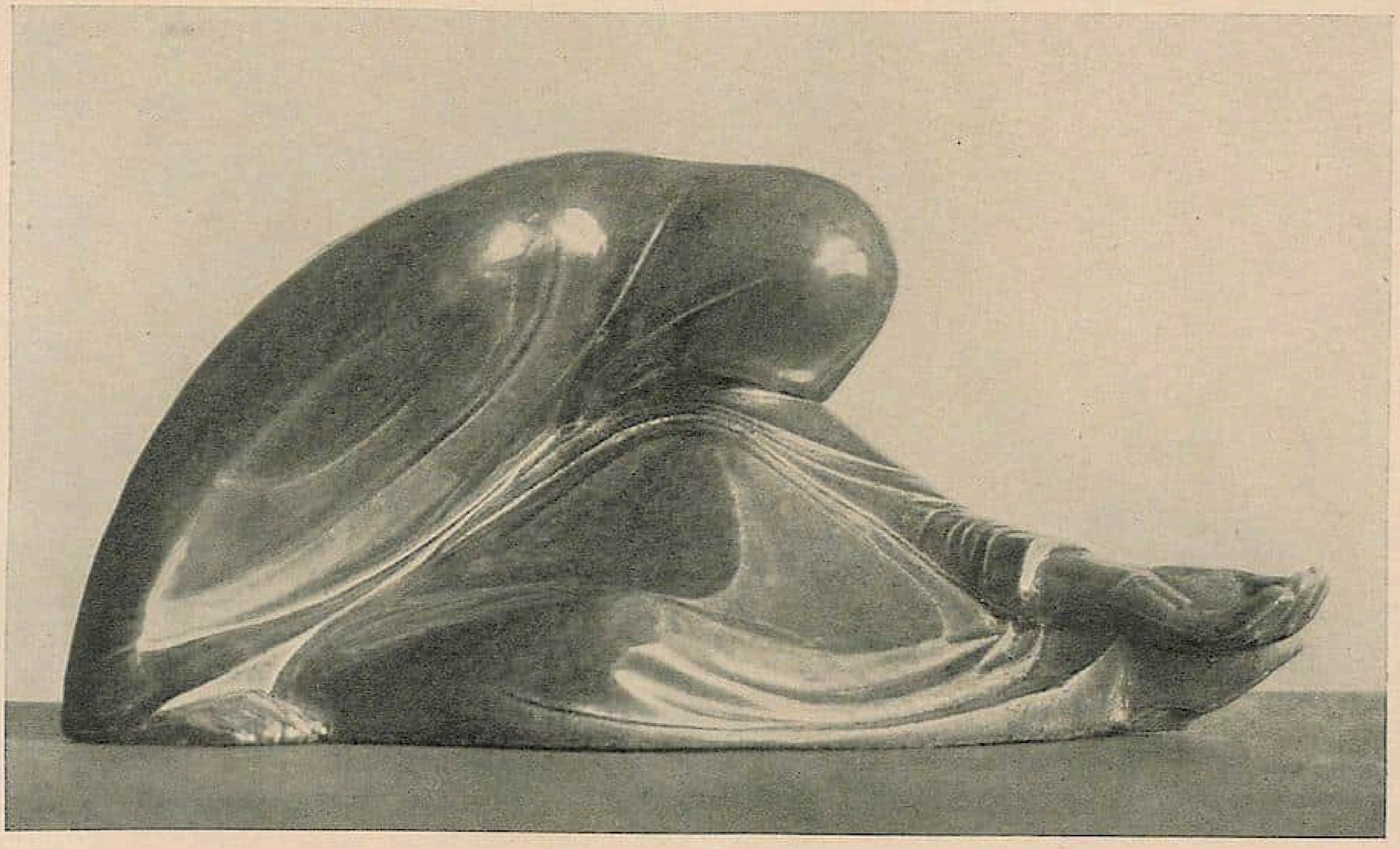
Neuerwerbung der Nationalgalerie

F. W. HOSEMANN
TANZENDE

SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH — ALTE FRAU MIT STOCK (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST BARLACH — RUSSISCHE BETTLERIN (BRONZE)

ERNST BARLACH

Als die Arbeiten des Bildhauers Ernst Barlach zuerst auftauchten, seine russischen Bettler und Pilger, diese zu schweren ungegliederten Massen zusammengeballten Gestalten, die kaum noch wie Menschen, eher wie gebundener Raum wirkten: da empfand man als Hauptzug in ihm den Willen zum Stil, zur Form jenseits der Natur und über die Natur hinaus. Als der Krieg uns nach Rußland verschlug, in die Grenzstädte Europas, zwischen Polen und dem Beginn des eigentlichen Ostens: da stellte man mit halbem Erstaunen fest, daß überall an den Straßenecken, auf den Kirchentreppen, auf den Friedhöfen zu Allerseelen diese Gestalten Barlachs als schaurige Wirklichkeit hockten. Was dort als Stil erschien, war hier zugleich Natur: ein Stück Realität war durch einen Menschen mit besonderen Augen und besonderer Seele hindurchgegangen, hatte in ihm das zurückgelassen, was als Form Ausdruck seines Wesens war — und dieses wiederum war im Werk niedergelegt. Ein Stück der Welt war Vision geworden — und eben diese Vision war seine Form im Werk geworden. Persönlichstes Erleben (in dieser Vision) hatte sich in ein allgemein Verbindliches, allgemein Auffaßbares in der formalen Bindung des Werkes gewandelt.

Das Wort Vision gehört zu den meist mißbrauchten heutiger Kunstbetrachtung. Gerade vor dem Werk Barlachs kann man es schwer entbehren: man darf es hier aber mit vergleichsweise ruhigem Gewissen gebrauchen, weil es vor seinen Arbeiten in seinem lebendigen Sinn am leichtesten faßbar wird. Es ist im Grunde (zunächst wenigstens) nichts weiter als eine Umschreibung für das Plus, das die sehende Weltauffassung eines künstlerischen Menschen vor der des nicht produktiven voraus hat. Vision ist hier nicht Wahrnehmung nicht vorhandener Dinge, sondern ist die ganz besondere, in diesem Künstler zum erstenmal Erlebnis werdende, bis dahin von anderen nicht gesehene Art und Weise, in der ein Stück der Welt sich diesen besonderen Augen, dieser besonderen Seele darstellt. Eine Landschaft, ein Gesicht, eine Gestalt steht plötzlich geheimnisvoll, erschreckend, gewissermaßen zum erstenmal auf der Welt, vor diesem Menschen da: dies Erstmalige, Unmittelbare nimmt seinen geheimnisvollen Weg durch die Seele und die Hände des Schaffenden und steht als Stil,

---

Die Wiedergabe von Werken Barlachs in diesem Aufsatz erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Paul Cassirer in Berlin.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH

SCHÄFERGRUPPE (BRONZE)

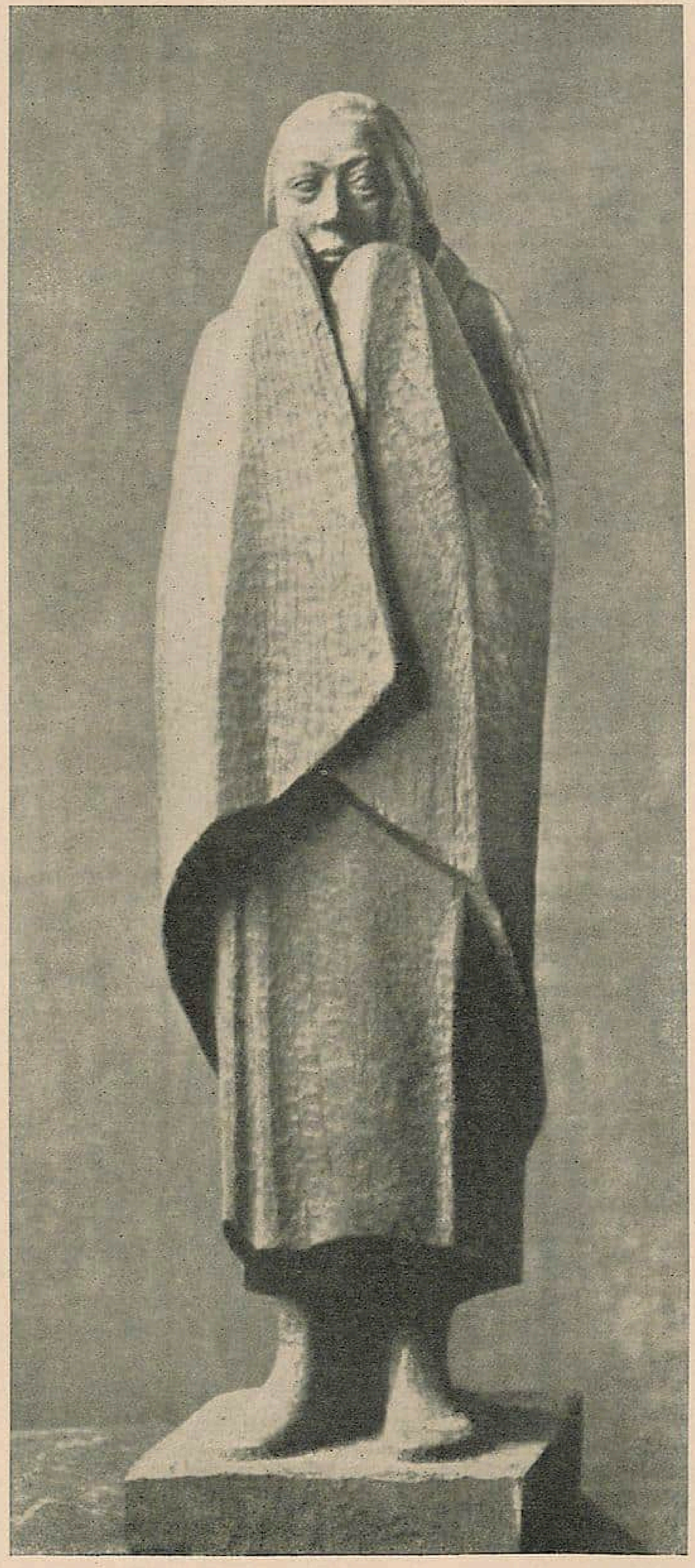
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH BETTLERIN MIT KIND (BRONZE)

als Form, als Ausdruck vor uns anderen — also daß wir jetzt ebenfalls, sekundär, einen Schatten der Vision zu erleben vermögen. Hätten wir die russischen Bettler früher gesehen als Barlachs Darstellungen von ihnen, wir hätten ihre Form, ihren „Stil" nicht erfaßt. Erst hinterher waren unsere Augen zu dem verwandten Erlebnis imstande, nach jenem Worte Hofmannsthals: „Das macht, er lehrte uns die Dinge sehen." Oder vielmehr sein Werk tat es, die am Materiellen verfestigte Vision seiner Seele.

Diese Deutung des Begriffs Vision umschreibt indessen nur einen Teil der Wesensart Barlachs. Denn Vision in diesem Sinne ist zuletzt allen künstlerischen Menschen gemein; sie trägt das Werk des Naturalisten so gut wie das des Symbolisten, den Impressionismus ebenso wie sein Gegenspiel, den Expressionismus. Bei Barlach kommt noch ein besonderes hinzu, etwas, das den Geltungsbereich des Begriffs noch erheblich erweitert. In dieses visionäre Erlebnis nämlich, das beim naturalistischen Künstler rein diesseitig, innerhalb des Bereichs der Erfahrung und der realen Welt verbleibt, kommt bei Barlach etwas Tieferes: das Stück Natur, als Vision erlebt, wird in dieser Vision plötzlich gewissermaßen durchsichtig; es wird jenseits seiner natürlichen Existenz auf einmal Ausdruck, Er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST BARLACH FRIERENDES MÄDCHEN (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH

SCHLAFENDE VAGABUNDEN (HOLZ)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH HUNGER (HOLZ)

scheinung eines hinter der realen Welt sich offenbarenden, geheimnisvollen Reichs des Metaphysischen. Eine Gestalt wie die „Alte Frau am Stock" oder die „Frierende" ist viel mehr als eine von besonderen Augen zum erstenmal in dieser Erscheinungsform gesehene und gestaltete menschliche Figur: ein Stück vom Geheimnis des Lebens selbst leuchtet aus diesen Linien und Flächen: das Dasein scheint in diesen Gebilden wie transparent, verrät etwas von seinem verborgenen eigentlichen Wesen, die Vision hat wirklich etwas „Visionäres" bekommen. Die Wand, die Menschen von der seelischen Art Barlachs von dem metaphysischen Untergrund der Welt trennt, ist dünner als bei den meisten anderen, auch der künstlerischen Menschen: er fühlt das Geheimnis dahinter stärker als andere, sieht es zuweilen blitzhaft aufleuchten und gibt in seinen Gestalten ferne Reflexe von dieser erschreckenden Wirklichkeit, die das Jenseits der Welt zuweilen im Bild der Dinge für ihn bekommt.

Von hier aus ist dann nur noch ein Schritt zu der letzten, weitesten Bedeutung des Begriffs Vision: zum Schauen und Vorstellen von Dingen und Gestalten jenseits und unabhängig von der Welt der Erfahrung. Barlach kennt auch diese Form des visionären Erlebens; wer es nicht in seinen Plastiken und Zeichnungen sieht, erlebt es in seinen Dichtungen. Man braucht nur einmal ein Drama wie „Der tote Tag" zu lesen, um diesen Übergang aus der malerischen in die dichterische Form der Vision zu erleben, um zu fühlen, wie um diesen Mann eine zweite geheimnisvolle Welt unsichtbar sichtbar schwebt, nach Deutung oder wenigstens nach Verfestigung in dieser Welt der greifbaren Dinge drängend. Hinter den Vorformen der Vision offenbart sich hier die letzte und reinste Form, die aus sich produktive, rein seelische. Es ist

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH HUNDEFÄNGER (HOLZSCHNITT)

nicht nur jene Fähigkeit bildhaften „Vorstellens“, der man auch sonst häufig begegnet, die sich darin äußert, daß der Betreffende etwa bei geschlossenen Augen Bilder, Dinge, Gestalten vor sich zu sehen vermag; sie geht darüber hinaus zum Verdichten seelisch-geistiger Realitäten zu sichtbaren Sinnbildern und Sinngestalten, das heißt zur Vision im reinen ursprünglichen Sinne des Begriffes.

*

Aus der Auseinandersetzung dieser seelischen Energien Barlachs mit seiner menschlichen Besonderheit erwächst die Eigenart seiner Arbeiten. Barlach ist Norddeutscher, Mecklenburger; man spürt es in fast jedem seiner Werke. Etwas Schweres, dem Boden und der Erde Verbundenes, ist darin: es ist kein Zufall, daß er immer wieder zum Holz als dem ihm gemäßesten Material greift. Es ist, als ob er das Organische, noch irgendwie Lebendige dieses Materials braucht, das heimlich Beseelte, was Holz noch nach dem Tode des Baumes behält. (Aus einem ähnlichen Gefühl heraus mögen die Theosophen ihren Tempel in Dornach ebenfalls ganz aus Holz errichtet haben.) Es gibt Arbeiten von Barlach auch in anderem Material; jene letzte Lebendigkeit, die seine Holzschnitzereien haben, fehlt ihnen, und zuweilen ist es, als wollte der Stil in ihnen sich verselbständigen und in Stilisierung hinübergleiten, weil er nicht mehr den Rückhalt am Leben des Stoffes und an der nahen handwerklichen Beziehung zu ihm hat. Das dumpfe Lebensgefühl des Menschen scheint die Überwindung des Widerstandes einst lebender Materie zu brauchen, um zum reinen Ausdruck des im Schauen Erlebten kommen zu können. Es ist etwas sehr Deutsches in diesem Zug; wenn Gestalten, wie die zusammengebeugte Frau auf dem Relief vom Hunger Erinnerungen an alte deutsche Relieffiguren, an Nürnberger Meister und zugleich an Bilder des Bauern-Breughel heraufbeschwört, so liegt darin mehr als ein Herausheben nur formaler Ähnlichkeiten. Etwas von der Erdgebundenheit des deutschen Geistes, die seine Kraft durch Jahrhunderte war, lebt in diesem späten Erben fort. Sie bewahrt ihn davor, die reine Vision allein Herr über sein Schaffen werden zu lassen, hält ihn immer wieder in nächster Nähe der Natur — und hat ihn so von sich aus jenen Ausgleich zwischen Ausdruckswillen und Naturalismus längst vollziehen lassen, den zu finden wohl die historische Aufgabe der jetzt den Expressionismus ablösenden

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH RASENDER BARBAR

Generation werden wird. Sie gibt ihm seine Sonderstellung innerhalb der bunten Wunderlichkeit des heutigen Kunstbetriebs und sichert seinen „Expressionismus" ohne jede bewußte historische Anknüpfung durch die innere Beziehung zu dem Wirken der Vorfahren.

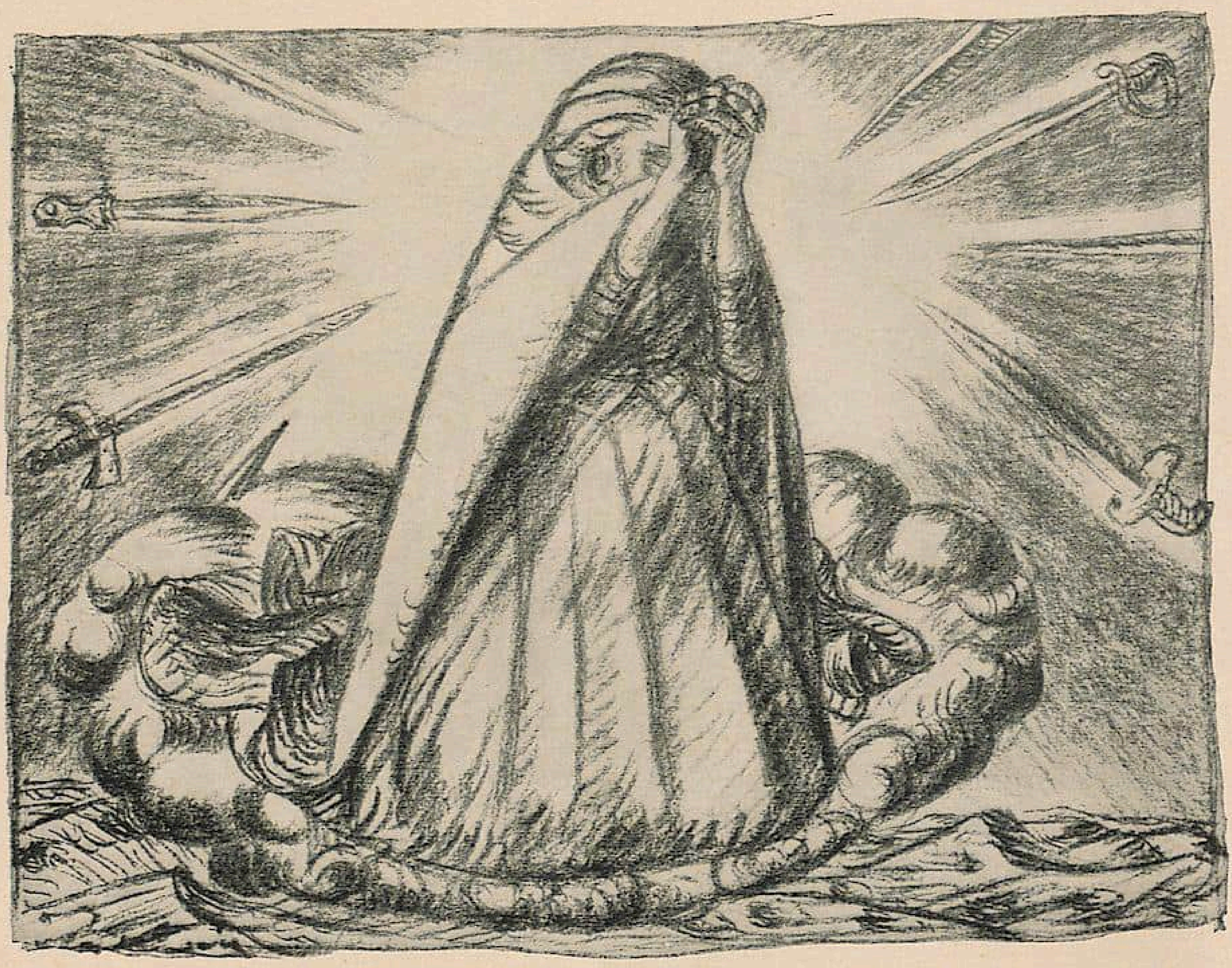
Aus der Liebe zu diesem lebendigsten Material wächst auch ein Teil der formalen Besonderheit Barlachs. Sie kommt nicht aus literarischer Anlehnung an Stilreize der Vergangenheit, so nahe zuweilen wie gesagt Altdeutsches, Ägyptisches, ja sogar Renaissancereize zu liegen scheinen: sie ergibt sich halb von selbst auf dem Wege der Realisierung der Vision im Material. Das Holz bestimmt von sich aus einen Teil der gedrungenen Gebundenheit, des Erdgewachsenen, was Gruppen wie die reckenden Vagabunden, Gestalten wie die Frierende haben. Aus seiner Konsistenz oder besser, aus Barlachs besonderem Gefühl für seine Konsistenz wächst die Flächenbindung seiner Reliefs, die so stark ist, daß sie selbst ein so großes Objekt wie die Kaminumrahmung (auf der Berliner Akademieausstellung) zusammenhält. Ein unbewußtes, halb mystisches Band umfaßt hier Materie und formende Seele: so daß die Wirkung auf den Beschauer, obwohl mit Worten schwer zu analysieren, ebenfalls etwas von dieser schweren erdgebundenen Mystik mitbekommt, sich nicht in der Freude an ornamentalen Reizen des Kompositionellen oder sonstwie rational Faßbaren erschöpft.

Neben den Plastiken Barlachs steht die Arbeit des Graphikers. Sie wächst aus den gleichen Elementen, aus Visionen voll dumpfen, lastenden Gefühls (etwas von Alpdruck geht zumeist von ihnen aus), aus Körpergestaltung, in denen eine Lebensangst Entlastung sucht, aus Vorstellungen des Plastikers, die statt in den Raum in die Bildebene gebunden werden. Die Gestalten wirken zuweilen wie gezeichnete Plastiken Barlachs, zuweilen wie drückende Traumvisionen — es ist kein Zufall, daß er immer erneut Schwebende zu bilden versucht, wenigstens im Abbild einmal die Last des erdgebundenen Lebens zu überwinden trachtet. Zuweilen denkt man von ferne an Zeichnungen Kubins, nur daß Barlach im Gefühl geschlossener, stärker, weniger spitz und scharf wirkt. Sehr schön einige Holzschnitte: als ob das vertraute Material nicht nur der Hand, sondern auch dem Gefühl größere Sicherheit gibt. Noch einmal tut sich hier eine Beziehung zur Welt der alten deutschen Meister auf: der Mensch von heute,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ERNST BARLACH TOTENTANZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ERNST BARLACH — DONA NOBIS PACEM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

der sein tiefstes Daseinsgefühl zu umschreiben versucht, kommt ganz von selbst bei verwandten Ergebnissen an. Der Expressionismus Barlachs legitimiert sich und seinesgleichen ohne Absicht als lebendiges Gewächs des gleichen Bodens, der einst die Vorväter erwachsen ließ — und es ist kein Zufall, sondern sehr sinnvoll, daß man vor seinen Arbeiten zuweilen die gleichen Rezeptionshemmungen empfindet, wie vor den Nürnbergern um 1500. Erst die Allgemeinverbindlichkeit der Ausdrucksmittel, die Form als gefühlte Umgrenzung eines persönlichen Erlebnisses, hilft die Absonderung und Isoliertheit dieses Persönlich-Besonderen hier wie dort durchbrechen.

Paul Fechter

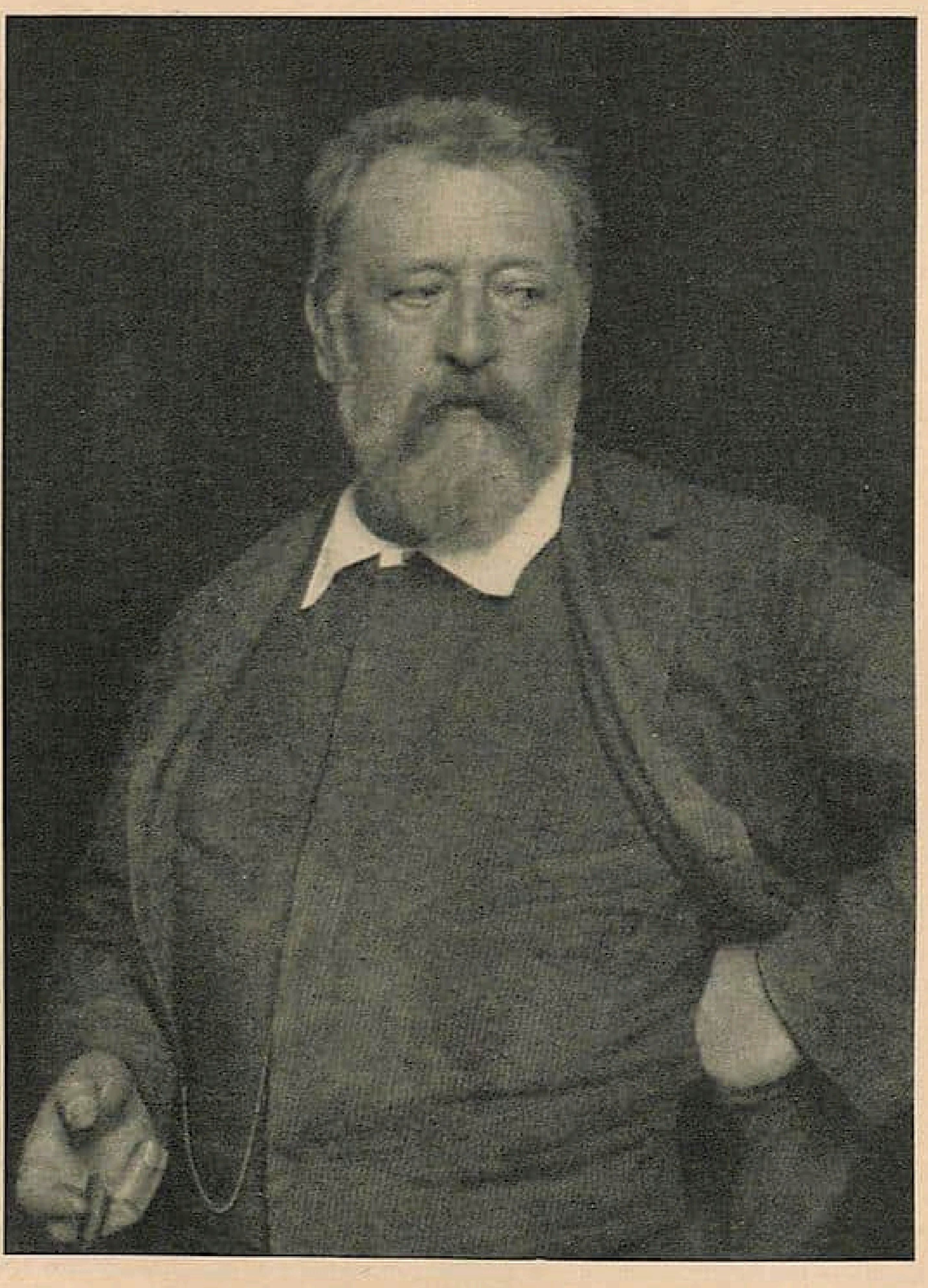
Ein Zeichen wie die einfachsten Begriffe aus dem Geleise sind, ist der Satz: „Die Kunst kann entweder viel mehr geben als die Natur oder sie kann viel weniger geben.“ Das ist Wind! Wie kann man denn immer wieder die Kunst, dies Menschenwerk mit der unendlichen Natur vergleichen wollen. — Da die Kunst doch etwas ganz anderes ist und zwar nichts anderes als der Ausdruck menschlichen Lebens und Empfindens dem so ganz ungeheuerlichen Chaos der Natur gegenüber, vielleicht könnte man die Kunst als eine Art von Ordnung schroffer ansehen in dem Wirrwar von Eindrücken den uns're Seele von der Welt empfängt. — Wenn sie der Ausdruck einer Menschenseele ist, dann ist sie gut, sie kann aber auch blos äußerliches Geschicklichkeitswerk sein, dann ist sie eben nicht Kunst im eigentlichen Sinne, so künstlich sie sein kann.

Was mir in einer modernen Ausstellung besonders auffällt ist der Zufall der in den meisten Bildern sein Wesen treibt, gestaltender Geist und Wille fehlen. — Gute Bilder sehen doch eigentlich immer so aus als ob sie gewachsen, als ob die Natur sie hervorgebracht hätte, oder als ob sie gebaut wären — aber die meisten Bilder der Ausstellungen sind arrangiert, sie kommen mir vor als ob sie von Conditern oder Tapezierern gemacht wären u. viele Historienbilder vom Theaterregisseur. Diesem Arrangieren gegenüber hat der Naturalismus, der mit Ernst und Liebe ein Stück Natur nachzubilden versucht, doch noch eher etwas was auf den Weg zum Bilden führt, als dieser Arrangierismus der sich gewöhnlich so viel auf seinen Geschmack einbildet. Geschmack ist aber in der Kunst von gar keiner Bedeutung, jede Putzmacherin kann ihn haben, die Kunst wird in ihrem wahren Wesen schaffen, nicht nach außer ihr liegendem Gesetz und Objekt, sondern nach Gesetzen die im Wesen der menschlichen Seele liegen, sie kommt somit freilich direkt aus der Natur hervor weil das menschliche Wesen ja ganz in der Natur verankert ist. Die Kunstwahrheit wird im Grunde nichts anderes sein als die Offenbarung der Natur der Seele. Die Kunst ist ein Zeugniß der wahrnehmenden Seele, der nach ihren eigenen Gesetzen formenden Seele; das ist in den bildenden Künsten gerade so wie in der Musik und Poesie.

Aus einem Briefe Hans Thomas an Emil Lugo (1880)

ERNST BARLACH — HOFFNUNG UND VERZWEIFLUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF VON HILDEBRAND †

Mit Adolf von Hildebrand, der am 17. Januar im Alter von dreiundsiebzig Jahren verschied, ist eine säkulare Persönlichkeit aus dem Kreise der deutschen Künstlerschaft geschieden. Aber nicht die Deutschen allein haben den Verlust dieses ungewöhnlichen Ingeniums zu bedauern: Hildebrand gehörte als Künstler der ganzen Kulturmenschheit. Neben seiner deutschen Staatsbürgerschaft, die er, als Marburger Professorssohn geboren und selbst bayerischer Professor und Ehrendoktor der Münchner Technischen Hochschule, obendrein vom letzten König von Bayern mit dem Prädikat Exzellenz geehrt, behauptete, führte er — in Bern war er aufgewachsen — auch den Schweizer Bürgertitel. Ähnlich war in künstlerischer Hinsicht neben Deutschland Italien das Land, das seiner Kunst die bestimmenden Impulse gab. In Wien sodann erlebte er gelegentlich der Weltausstellung von 1873 seine ersten Erfolge, die sich sogleich mit der Intensität von Triumphen kundtaten, und in alle Länder Europas gingen Werke seiner Hand. Nach allen Seiten spannte sein künstlerisches Wesen die Fäden, eine lebhafte Wechselwirkung von Anregungen, die von draußen kamen, und von Ausstrahlungen seiner eigenen Persönlichkeit und seines eigenen künstlerischen Schaffens hatte statt. Mit allen Großen seiner Zeit verbanden ihn Beziehungen. Vielleicht am meisten mit den Deutsch-Römern, mit den großen Meistern, die zwischen 1860 und 1880 in der ewigen Stadt und in Florenz lebten und dort ihre hohen Werke schufen. Von ihnen wieder war ihm am engsten Hans von Marées verbunden, dem er die Morgenweihe seiner Kunst verdankt.

Kaspar von Zumbusch, der Wiener Bildhauer der großen Formate (indessen ohne innere Monumentalität), und der englische Plastiker Grant hatten ihn die ersten Wege gewiesen.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Ihr Vorbild wirkte nicht nachhaltig: als Hildebrand 1867 zum erstenmal nach Italien kam und von dem goldenen Überfluß trank, was die Wimper hielt, da erkannte er mit dem unfehlbaren Instinkt des temperamentvollen, von allen Rücksichten und Hemmungen freien Zwanzigjährigen, daß nun erst das Lernen zu beginnen habe. Im Grunde ist ausschließlich die Renaissanceplastik Italiens die Lehrmeisterin Hildebrands. Eines Führers, diese Pracht nicht nur taumelnd zu genießen, sondern sie auch zu erkennen und in sein eigenes Schaffen hineinzuleiten, bedurfte er freilich, und der ward ihm in Hans von Marées, mit dem ihn, von einer rasch vorübergehenden Trübung abgesehen, eine wundervolle, an fruchtbaren Auswirkungen reiche Männerfreundschaft bis zu Marées' Tod verband.

In Florenz schuf der junge Hildebrand mit einer wilden, bacchantischen Freude an der Arbeit und aus einer seligen, inneren Trunkenheit heraus, die an das Schaffen des jungen Goethe gemahnt. Marées, der sich freute, in Hildebrand den hochgemuten Jüngling von hohen Gaben gefunden zu haben, pflanzte in die junge Brust seine umwälzenden Kunstanschauungen und zog Hildebrand zur Mitarbeit an den Freskomalereien in der Zoologischen Station in Neapel heran. Das war ein glückliches und an Erkenntnissen ertragreiches Zusammenarbeiten, ein reger Austausch von Gedanken, der damals schon in Hildebrand den Entschluß gereift haben mag, seine Anschauungen und Meinungen schriftlich niederzulegen und sich theoretisch mit der Kunst auseinanderzusetzen, wie er es später in seiner Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" zur Tat werden ließ.

Durch dieses nicht eben leichte Buch geht der Weg zum vollen Verständnis der Kunst Hildebrands. Es ist eine Anleitung zum Sehen. Hildebrand unterscheidet darin zwei Arten: das Flächensehen, das dem Fernbild entspricht, und das Abtasten eines Gegenstandes mit den Augen, das körperliche Sehen. Für die Plastik fordert Hildebrand, daß sie vom Flächenbild ausgehe, d. h. schon durch den Umriß keinen Zweifel an den räumlichen Verhältnissen entstehen lasse. Hildebrand verlangt für das plastische Werk eine Front, eine Hauptansicht, aus der sich ein reines Flächenbild, eine ausgesprochene Reliefwirkung, ergibt. Dies ist ein vielleicht unbewußtes Anknüpfen an die Antike und ein nochmaliges Durchlaufen des historischen Werdeganges der Plastik bis zu dem Punkte, wo ihr Abstieg in Unklarheit, in Beiwerk, in schlimme Allegoriehaftigkeit einsetzt. Nach diesen theoretischen Ergebnissen regelte Hildebrand auch seine praktische Arbeit: er zeichnete sozusagen das Bild auf die Vorderfläche des Blockes, so daß mehrere Hauptpunkte nahe an dieser liegen, und von hier aus geht es schichtenweise in die Tiefe; die Rückwand des Reliefs versinkt immer mehr, bis sich die Gestalt völlig rundet.

Indessen ist über solchen Erkenntnissen und Erwägungen Hildebrands Kunst keine „Rezeptkunst" geworden; glaubte man dies, so ließe man Hildebrands prachtvoll aufspringendes Temperament aus der Rechnung. Er gestaltete, er erklügelte nichts. Seine Form ist fest und schlicht, Absicht und Ausführung, Einfall und Form decken sich fast in allen Fällen seines unendlich reichen, hier in den Einzelheiten natürlich nicht zu überschauenden Werkes, das sich nicht auf die Plastik beschränkte, sondern auch Malerei und Architektur einbezog: zu seinen gelungensten architektonischen Schöpfungen gehört das Schlößchen Riedberg bei Partenkirchen und der Hubertustempel auf der Terrasse vor dem Münchener Nationalmuseum.

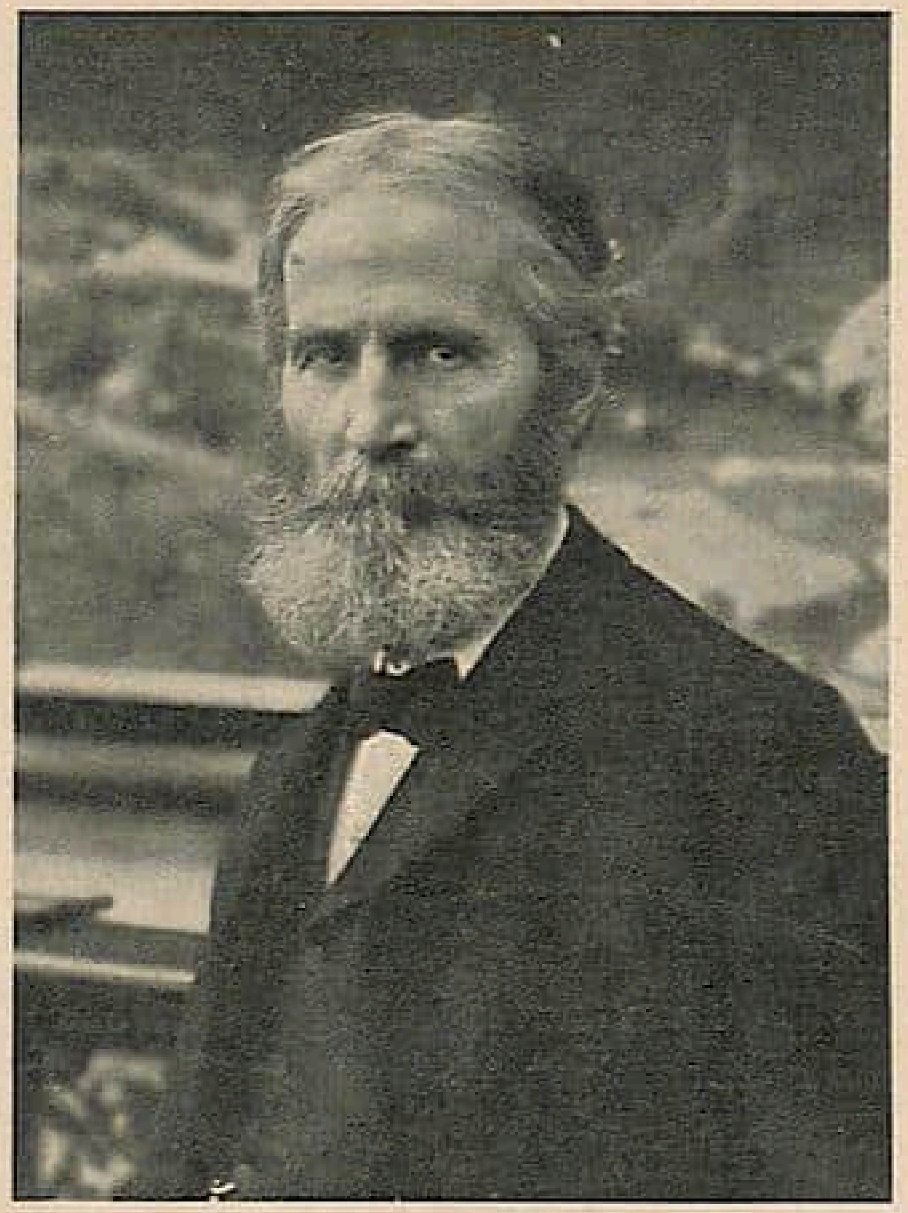
Eines sei noch hervorgehoben: Hildebrands ungemein fein entwickelte Gabe der Einfühlung. Wie er sich in die Stimmung fand, so auch in die Psyche der von ihm porträtierten Persönlichkeiten, unter denen sich die führenden Geister des zeitgenössischen Deutschland befinden, und in die charakteristische Eigenart der Städte, die er mit öffentlichen Kunstwerken zierte: am deutlichsten spricht dafür sein Wittelsbacherbrunnen in München, in dem sich die ganze Stadtseele enthüllt.

Alles rundete sich dem Meister zum Ganzen; wie sein Schaffen, so war auch sein Leben ein Kunstwerk, und abberufen wurde er nicht mitten aus heißem Schaffen heraus, sondern vom Feierabendglück des Mannes hinweg, der sein Werk vollendet sieht, aufgebaut und zum Himmel getürmt „aere perennius".

Wolf

* * *

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



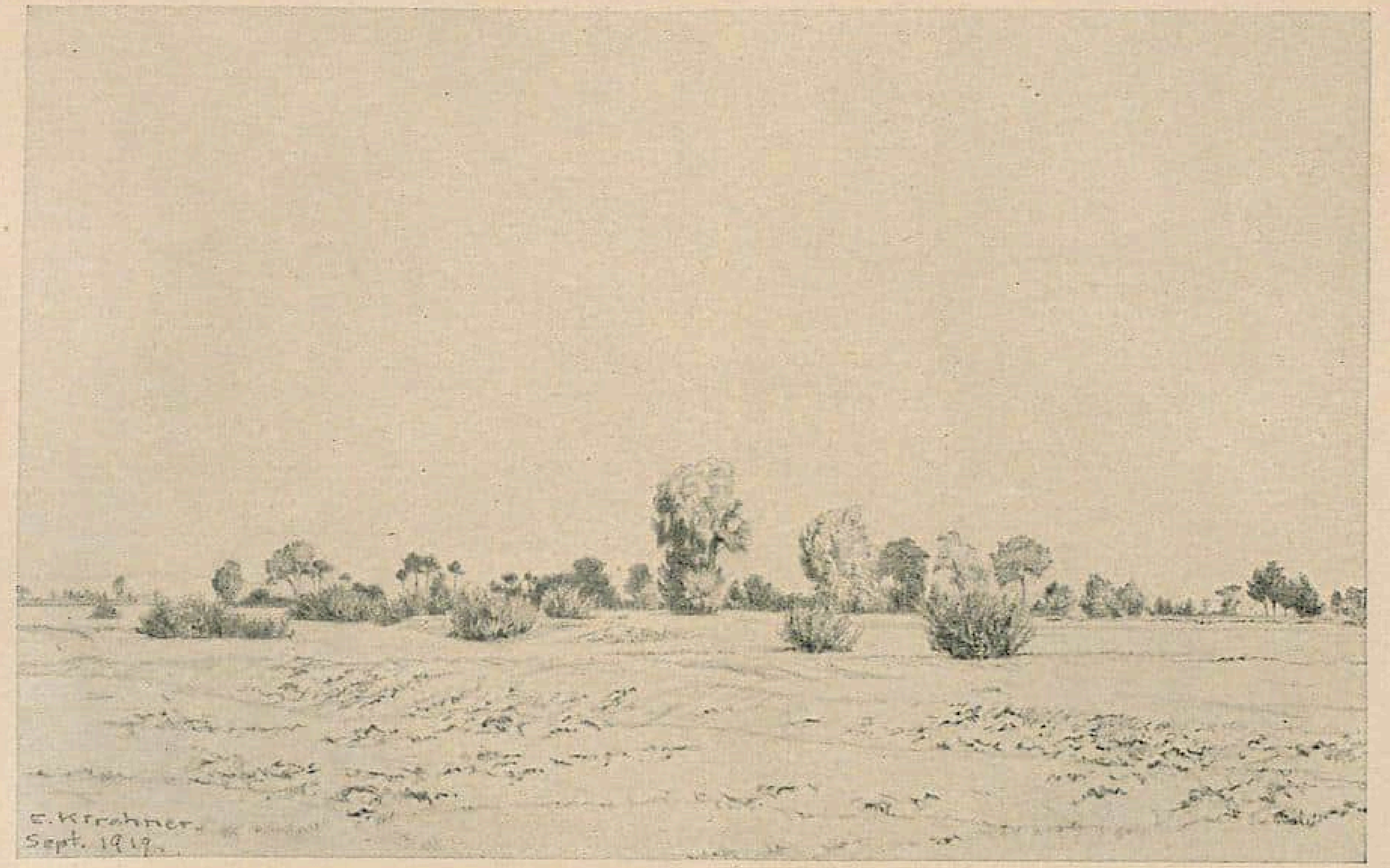
FRANZ VON DEFREGGER †

Franz von Defregger ist am 2. Januar in dem hohen Alter von fast sechsundachtzig Jahren in seinem Haus an der Königinstraße in München gestorben nach einem Leben, das reich war an Geschicken und an Beglückungen, und das in seinem Aufstieg vom schlichten Tiroler Bauernburschen zu einem der erfolgreichsten und gefeiertsten Maler Deutschlands fast wie ein Märchen anmutet. Sein Vaterhaus, den Ederhof bei Dölsach über dem Pustertal, hat Defregger des öftern im Bilde festgehalten, auch die schönen grünen Almwiesen, die sich in dieser Landschaft ausbreiten, nicht minder die verräucherten, altersbraunen Bauernstuben seiner engsten Heimat. Diese Arbeiten, meist in Defreggers früheste Malerperiode zu verweisen, erscheinen unserer Generation als das Köstlichste, was uns Defregger hinterläßt. Das absolut Malerische, verbunden mit Stimmung und Naturgefühl von unerhörter Frische und Durchschlagskraft, das diese Frühwerke auszeichnet, läßt sie neben dem Allerbesten in Ehren bestehen, das in der Münchener Malerei des 19. Jahrhunderts in die Erscheinung trat.

Unbillig aber wäre es, darüber den Meister des Historienbildes und der mehr anekdotischen Gemälde, des „Sittenbildes" aus dem Stoffbereich seiner Bergheimat, zu vergessen oder gering zu werten. In Pilotys Atelier, in das Defregger als ein bereits mehr als Dreißigjähriger eintrat, wehte historische Luft und wurde das Evangelium des Kompositionsbildes gepredigt. In dieser Akademiewerkstätte entstand der „Wildschütz" (heute Stuttgarter Galerie) und „Speckbacher, der seinen Sohn unter den Landesschützen findet" (Innsbruck, Ferdinandeum) — von diesen Bildern aber geht in gedoppelter Reihe der Motive der Strom der Werke aus, die Defregger zu einer Volkstümlichkeit verhalfen, wie sie nicht leicht einem Maler seiner Zeit zuteil geworden. Er erschloß mit den Schilderungen aus seiner Heimat ein neues Stoffgebiet. Entzückt hing das Auge an diesen fein in den Raum komponierten, charakteristisch zugespitzten gemalten Begebenheiten in Bauernstuben und auf Sennhütten, man freute sich der stattlichen Burschen und der blitzsauberen, zöpfegeschmückten Mädchen und hatte besonderes Vergnügen an der behaglichen und humorigen Stimmung, die der Meister über seine Bilder auszugießen wußte. Und auf der anderen Seite galt Teilnahme und Begeisterung den Helden von 1809, jener Schar von Namenlosen, die todesmutig als „Letztes Aufgebot" ausmarschieren und in der Entschlossenheit ihrer Gebärden und im Rhythmus ihrer Bewegungen starkes, inneres Pathos künden.

Stolz und stattlich steht Defreggers Werk in ruhender Fülle. Er hat den Besten seiner Zeit genug getan, hat als Lehrer und anregender Freund weit hinaus gewirkt, war stets ein treuer Sohn seiner Heimat, für die er viel Gutes tat, und der er mit seiner Kunst zahllose Freunde warb, und wird mit den stärksten seiner Arbeiten die Zeiten überdauern. W.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EUGEN KIRCHNER ERDINGER MOOS

EUGEN KIRCHNERS LANDSCHAFTSZEICHNUNGEN

Der mir von der Schriftleitung dieser Zeitschrift geäußerte Wunsch, ihr zu den fertig klischierten Zeichnungen meines Freundes Eugen Kirchner einen verbindenden Text zu schreiben, ehrt mich und setzt mich zugleich in Verlegenheit. In der Tat, ich kann mir nichts Schwierigeres und Undankbareres denken, als zweimal über dasselbe Thema zu predigen. Solcher Aufgabe ist höchstens ein berufsmäßiger Journalist gewachsen, und der bin ich ganz und gar nicht. Schon vor beinahe zehn Jahren veröffentlichte ich in den „Graphischen Künsten"*) einen längeren Aufsatz mit einer Originalradierung, einer Lichtdrucktafel und zwölf Textabbildungen, in dem alles gesagt wurde, was ich über den Künstler auf dem Herzen hatte. Es war leider nötig, daß ich ihn noch einmal von Anfang bis zu Ende durchlas, bevor ich mich an die neue Aufgabe machte, die mir, wie gesagt, so wenig liegt. Man überläßt halt das Wiederkäuen gerne den anderen, und nur das Gefühl der hohen Wertschätzung, die ich nach wie vor für Eugen Kirchner, den Künstler wie den Menschen, empfinde, erleichtert mir das Wagnis, mich in so ungewohnter Tätigkeit zu üben.

Von Biographischem, Allzubiographischem, kann hier abgesehen werden, und wenn ich erwähne, daß Kirchner 1865 in Halle a. S. geboren ist, darf ich wohl voraussetzen, daß der Leser einer in München erscheinenden Kunstzeitschrift über seine Persönlichkeit ausreichend orientiert ist, um ihn als einen der führenden Künstler in den „Fliegenden Blättern" zu kennen und zu lieben.

Nicht so allgemein bekannt sind seine Landschaftszeichnungen, die er allsommerlich von bayerischen und außerbayerischen Lieblingsorten mitzubringen pflegt und die sich in einem kleinen Kreis von Sammlern höchster Wertschätzung erfreuen. Auch die öffentlichen Staatssammlungen beginnen ihnen langsam Beachtung zu schenken. Das Dresdener Kupferstichkabinett besitzt sogar schon eine reiche Auswahl der besten.

Denn es handelt sich hier um die Emanationen eines Künstlers, der von jeher unbeirrt von der Parteien Gunst und Haß, auf keine „Richtung" eingeschworen, seinen einsamen Weg gegangen ist, Blumen pflückend und zum Strauße bindend nach Lust und Laune. Diese kleinen stillen Meisterwerke, die aus der Verbindung eines

---

*) Jahrgang XXXIV (1911). S. 49–60.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

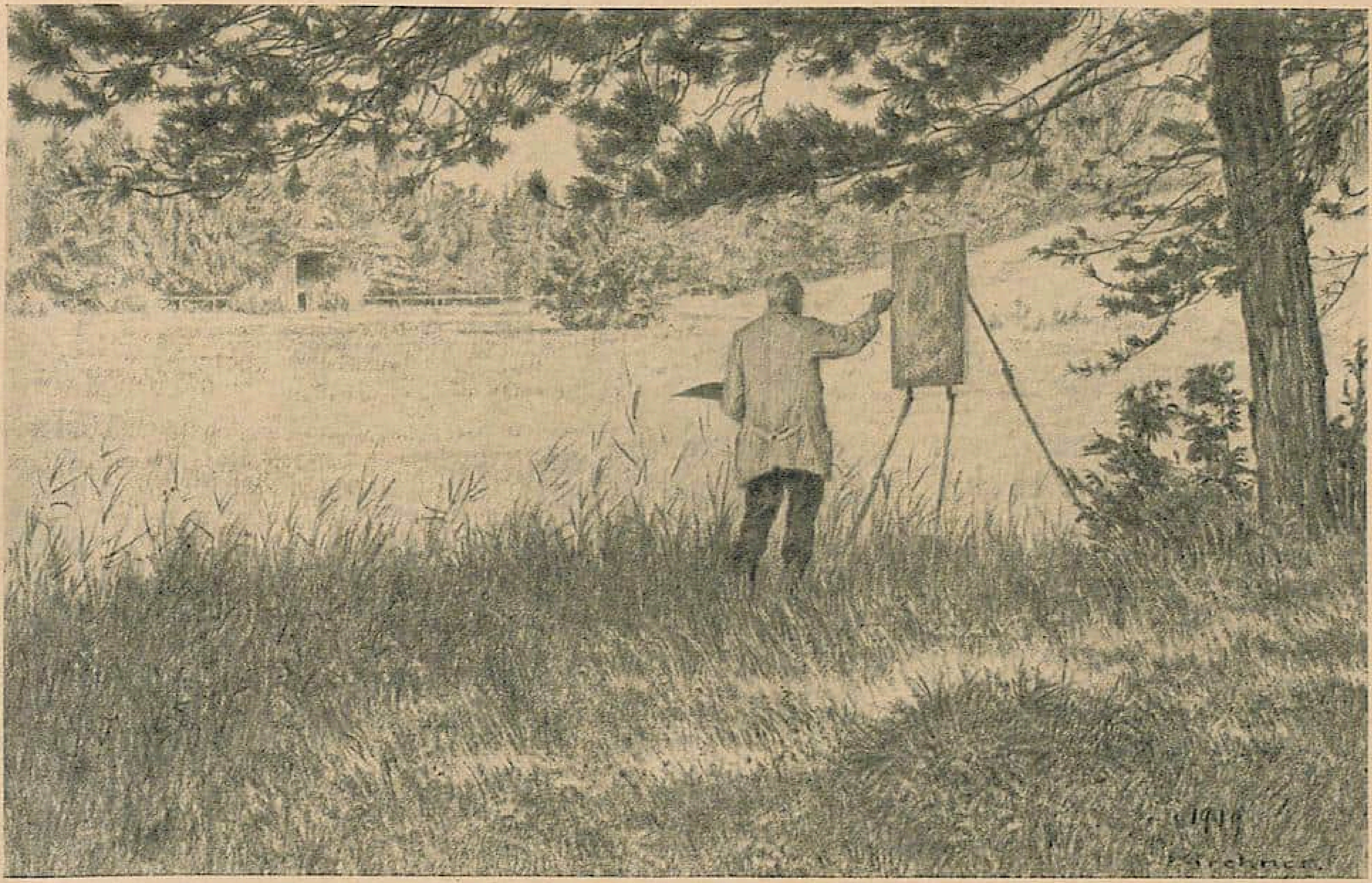
EUGEN KIRCHNER BAUMABHANG

weichen Bleistiftes und einer ebensolchen künstlerischen Naturempfindung hervorgegangen sind, haben das Gemeinsame, daß jedes von ihnen seinem Schöpfer ein Erlebnis bedeutet und eine Erinnerung zugleich. Sie sind gar nicht modern in irgendeinem Sinne dieses oft mißbrauchten Wortes, haben vielmehr in ihrer subtilen Durchbildung etwas altmeisterlich Herbes, von dem weite Kreise — sagen wir einmal zwanzig Jahre lang — nichts wissen wollen, um, wenn die Zeit erfüllet ist, dazu mit jener tiefen Sehnsucht im Herzen zurückzukehren, die deutsches Erbgut zu sein scheint und mit der man schon jetzt beginnt, sich eines Caspar David Friedrich, eines Schnorr von Carolsfeld, eines Fohr, Olivier, Heinrich oder Horny zu erinnern.

Kirchners Landschaften haben mit allen echten Kunstwerken auch das gemein, daß sie lediglich zur eigenen Freude entstanden, die erlösende Form für die Stimmung einer guten Stunde finden. Daß sie alle billigen Effekte meiden und allen Mätzchen aus dem Wege gehen, daß sie mit einem Wort aufrichtig und ehrlich sind. Denn das Höchste und zugleich das Schwierigste in aller Kunst — nicht nur in der bildenden, sondern auch in jeder anderen — ist die Einfachheit. Nur sie überzeugt und spricht zum Herzen der Menschen, die ein Kunstwerk miterlebend im Geiste nachzuempfinden verstehen.

Die hier veröffentlichten Zeichnungen sind mit wenigen Ausnahmen in den letzten Jahren entstanden und bewegen sich sämtlich in des Künstlers Lieblingsgebiet, in seiner Wahlheimat Oberbayern. Ob er uns wie in dem schönen Blatt „An der Traun“ einen mit jungen Bäumchen bestandenen, sanften Hang schildert, der sich maifrisch und duftig aus blumenübersäten Wiesen erhebt, oder die dunkeln, wolkenüberzogenen bayerischen Vorberge bei Feldwies, hinter denen sich ferne Felsschroffen türmen und vor denen aus windbewegten schwarzen Wäldern ein einsames Kirchlein leuchtet, ob er die groteske Silhouette zweier auf der Alm von Chieming ruhender Kühe gegen den leuchtenden Sommerhimmel zeichnet, ob er den klaren Spiegel der schnellfließenden Sempt bei Altenerding zwischen flachen, schilfbestandenen Ufern bis zu den fernen, von verstreuten Bäumen überschnittenen Hügeln verfolgt, immer ist es die inbrünstige Naturanbetung, die Verliebtheit ins Motiv, die ihm den Stift führt, das Alltägliche zu adeln und zum Ungewöhnlichen zu erheben versteht. Ich wüßte in der Tat keinen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EUGEN KIRCHNER EIN MALER

anderen Künstler zu nennen, dem es je so restlos gelungen wäre, die sonnige Farbigkeit der Welt mit den Mitteln der bescheidenen Schwarzweißkunst einzufangen und ihren leuchtenden Glanz in allen Abstufungen der Töne mit dem Bleistift zu bannen.

Der wundervolle Blick auf das von mächtigen Bäumen überschattete Kirchlein St. Andrä bei Polling mit den es umgebenden, stufenweise ansteigenden sonnigen Wiesenflächen, zwischen denen sich helle Fußpfade zum fernen Waldessaum hinziehen, überragt von den lichten Konturen des Gebirges, wirkt lyrisch wie ein Gedicht, wie ein Abgesang auf die stille Schönheit des „blau-weißen Landes, verbrämt mit dem Gold einer gnadenreichen Sonne". —

Ein Künstler, der das auszusprechen vermag, was Tausende vor der weihevollen Stimmung dieser einzigartigen Natur empfinden ohne es andern verständlich festhalten und in geprägte Form bannen zu können, wird stets ein Gebender bleiben und sein Name kann — so mißlich solch Prophezeien sein mag — nie ganz vergessen werden. Ich wünsche mir nichts Besseres, als ihm mit diesen armen und unzureichenden Worten neue Freunde und Bewunderer seiner heimatfrohen Kunst zu gewinnen, die freilich am wirksamsten und eindringlichsten für sich selber spricht. Max Lehrs

NEUE BÜCHER

Glaser, Curt. „Der Holzschnitt." Von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin, Bruno Cassirer.

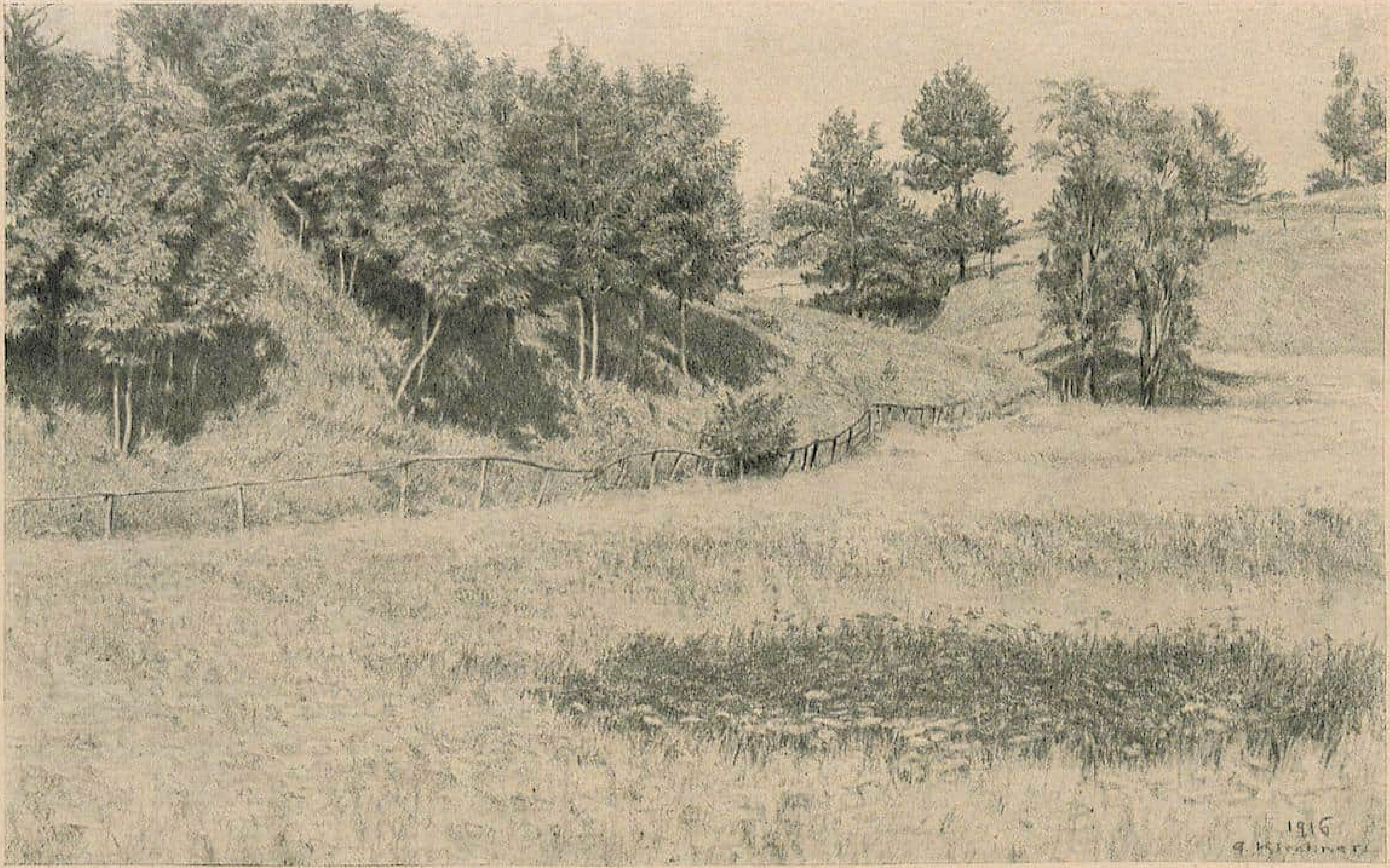
Anläßlich einer Ausstellung des Berliner Kupferstich-Kabinetts, die die Entwicklung des Holzschnittes von den frühesten erhaltenen Beispielen bis in die neueste Zeit in vorzüglichen Beispielen vorführt, hat Curt Glaser einen kleinen Führer verfaßt, der die Geschichte des Holzschnittes in großen Zügen darstellt. Er beginnt mit einer kurzen technischen Vorbemerkung, in der er die Herstellung des Holzschnittes und Farbendruckes beschreibt. Die Geschichte des Holzschnittes beginnt um das Jahr 1400 mit hervorragenden Beispielen festen Boden zu gewinnen, obgleich die Erfindung wahrscheinlich auf viel frühere Zeit zurückgeht. Das 15. Jahrhundert bringt für Deutschland bereits eine Blütezeit dieser Kunst, wobei besonders die interessanten und überaus wertvollen Blockbücher hervortreten und der große Albrecht Dürer das Jahrhundert mit seinen klassischen Werken beschließt. Das goldene Zeitalter des deutschen Holzschnittes hat mit Holbeins Wirksamkeit sein Ende erreicht, während die Produktion keineswegs an Umfang, jedoch an Qualität abnimmt.

Der Beschreibung des deutschen Holzschnittes folgt der niederländische, französische und italienische. Das 19. Jahrhundert bringt sodann die große Wandlung und Neubelebung, wobei Namen wie Rethel und Menzel für die ältere Generation an erster Stelle zu nennen sind. In Frankreich treten Namen wie Doré und Daumier hervor. Die große Wandlung bringt sodann die Neuzeit, die den Ori-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EUGEN KIRCHNER — DIE SEMPT BEI ALTENERDING

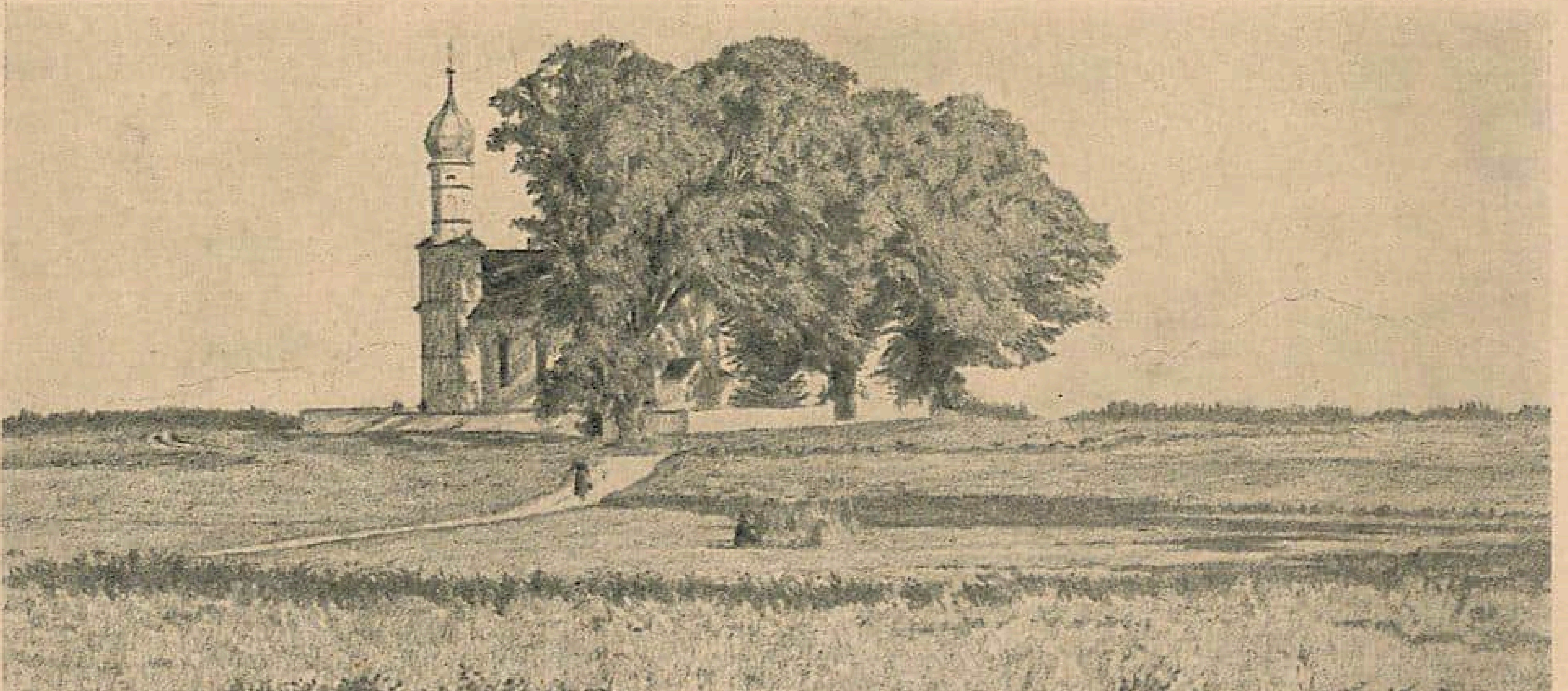
SM
Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EUGEN KIRCHNER — AN DER TRAUN

SMB Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin

EUGEN KIRCHNER LACHSGANG



EUGEN KIRCHNER ST. ANDRÄ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ginalholzschnitt unter Ausschaltung aller technischen und handwerklichen Beihilfe wieder zu dem erhebt, was er einst im 15. Jahrhundert gewesen.

Dies ist in großen Zügen die Angabe der Marksteine einer Kunstentwicklung, deren nähere Kenntnis die vorzüglich gewählte Ausstellung des Kupferstichkabinetts, sowie das handliche Büchlein in weitere Kreise zu tragen bemüht ist. Derartige Versuche sind auf das freudigste zu begrüßen. Denn bei der ungeheuren Produktion an graphischen Werken, die wir in unseren Tagen erleben, ist es erforderlich, daß sich jeder Kunstliebhaber eingehender mit der Technik als der Basis positiver Erkenntnis beschäftigt. Dem Büchlein ist auch außerhalb Berlins eine weite Verbreitung zu wünschen; denn jeder, dem umfassende Kompendien und langatmige Geschichtswerke nicht zur Verfügung stehen, wird gerne nach ihm greifen, um sich Belehrung und Anregung zu holen.

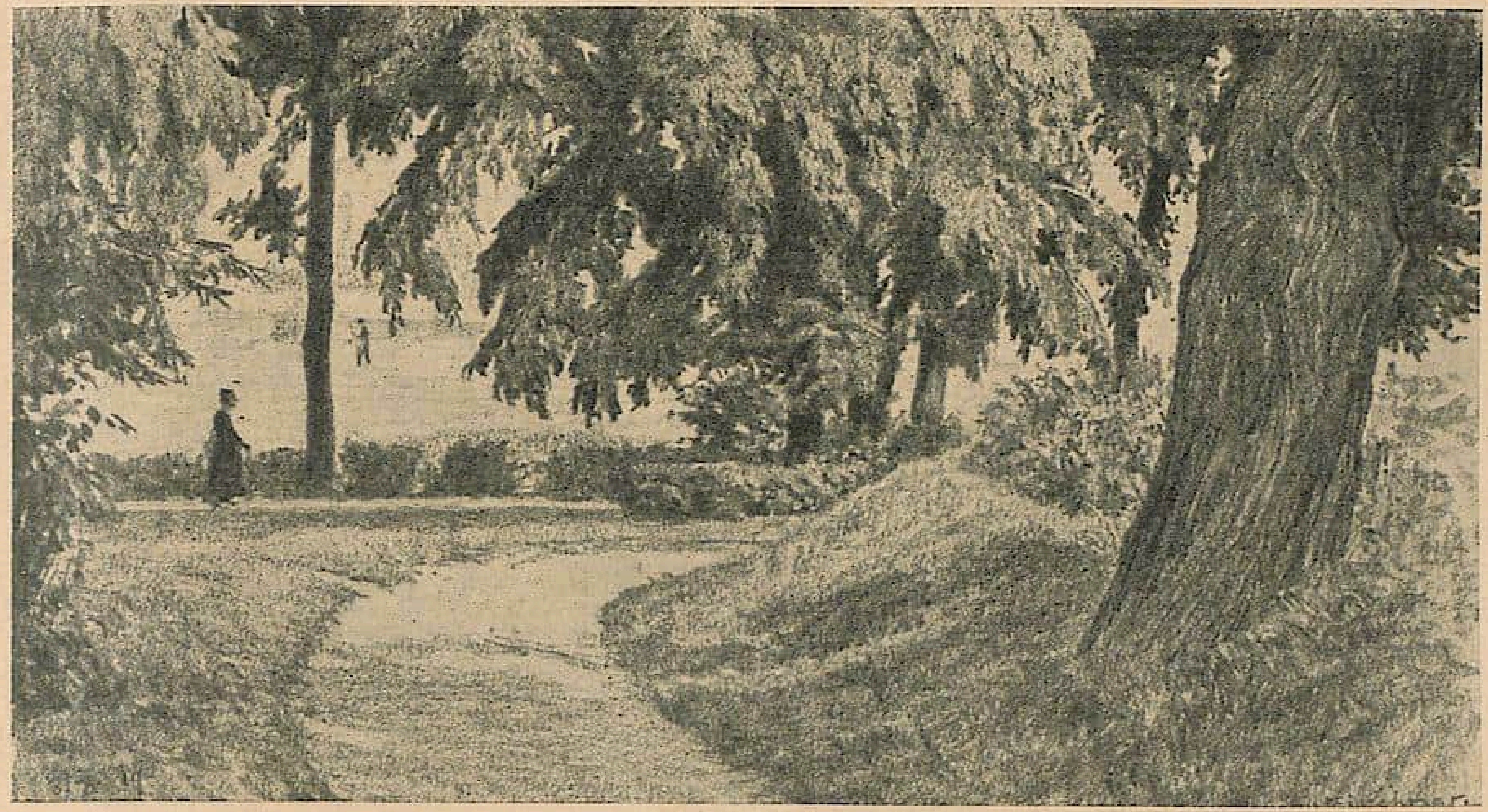
Karl Schwarz

Dehio, Georg. Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bd. III: Süddeutschland. 2. Auflage. Berlin 1920. Ernst Wasmuth A.-G.

Bei der lexikalischen Anordnung dieses Handbuches, „um das uns die ganze Welt beneidet", ist ist es nicht möglich, die einzelnen Verbesserungen dieser neuen Auflage, die in zahlreichen Zusätzen, Umarbeitungen ganzer Abschnitte, vielen Neuaufnahmen von Denkmälern bestehen, einzeln anzuführen. Was geleistet wurde, vermag nur ein Vergleich der beiden Auflagen zu lehren. Daß durch das rasche Voranschreiten des bayerischen Inventarisationswerkes namentlich die Beschreibung der niederbayerischen und oberpfälzischen Orte an Umfang und Zuverlässigkeit gewonnen haben, sei als begrüßenswert angeführt. Und die tätige Mitarbeit der jüngeren Münchener Kunsthistoriker hat namentlich die bayerischen Barockkirchen, diesen Höhepunkt altbayerischer Kunstleistung, zu den wertvollsten Abschnitten des Bandes gemacht. So wird diese neue Auflage nicht nur dem Kunsthistoriker als unentbehrlicher Reisebegleiter in Deutschland, das nun infolge der Verhältnisse häufiger das Ziel der Studienfahrten bilden wird, und als erstes Nachschlagewerk im Studierzimmer dienen, sondern auch allen Lokalforschern und Freunden der engeren Heimat als erster Berater wichtige Dienste leisten.

Gleichen-Rußwurm, Alexander von. Die Sonne der Renaissance. Sitten und Gebräuche der europäischen Welt 1450—1600. Stuttgart 1921. Verlag Jul. Hoffmann.

Mit diesem soeben erschienenen Bande fügt der Verfasser in seine sechsbändige Kulturgeschichte der Geselligkeit in Europa von der Antike bis zur Gegenwart den Schlußstein ein. Eine wundervolle Schilderung des zarten, anmutvollen Lebens an den großen und kleinen Höfen Italiens, — die Halbinsel nimmt in diesem Gemälde der Zeit den bedeutungsvollsten Platz ein — ihrer Freude an Kunst jeglicher Art und feinem Betragen, des Treibens der Humanisten, das ähnliche Treiben am französischen Hofe, die derbere Auffassung der Deutschen, ersteht, aus den Quellen geschöpft und diese häufig selbst sprechen lassend, vor dem Leser. Freilich ist es ein manchmal etwas einseitig gezeichnetes Bild; von dem Dichter des „Sieg der Freude" kann nicht erwartet werden, daß er auch die Schattenseiten jener im Guten wie im Schlechten grandiosen Welt hervorkehre. Nur wie durch einen Schleier erhält der Leser eine Ahnung, daß die gleiche Gesellschaft ihr Leben nicht im Genusse jeglicher Kunst vertändelte und erschöpfte, sondern zur Erreichung ihrer Ziele auf Macht vor Gewalt, Grausamkeit und Treulosigkeit nicht zurückschreckte. Aber vielleicht ist es für unsere Zeit ein doppelt wertvolles Buch, wenn es zeigt, daß das eine neben dem andern recht wohl bestehen kann.



EUGEN KIRCHNER — ERDINGER FRIEDHOFWEG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

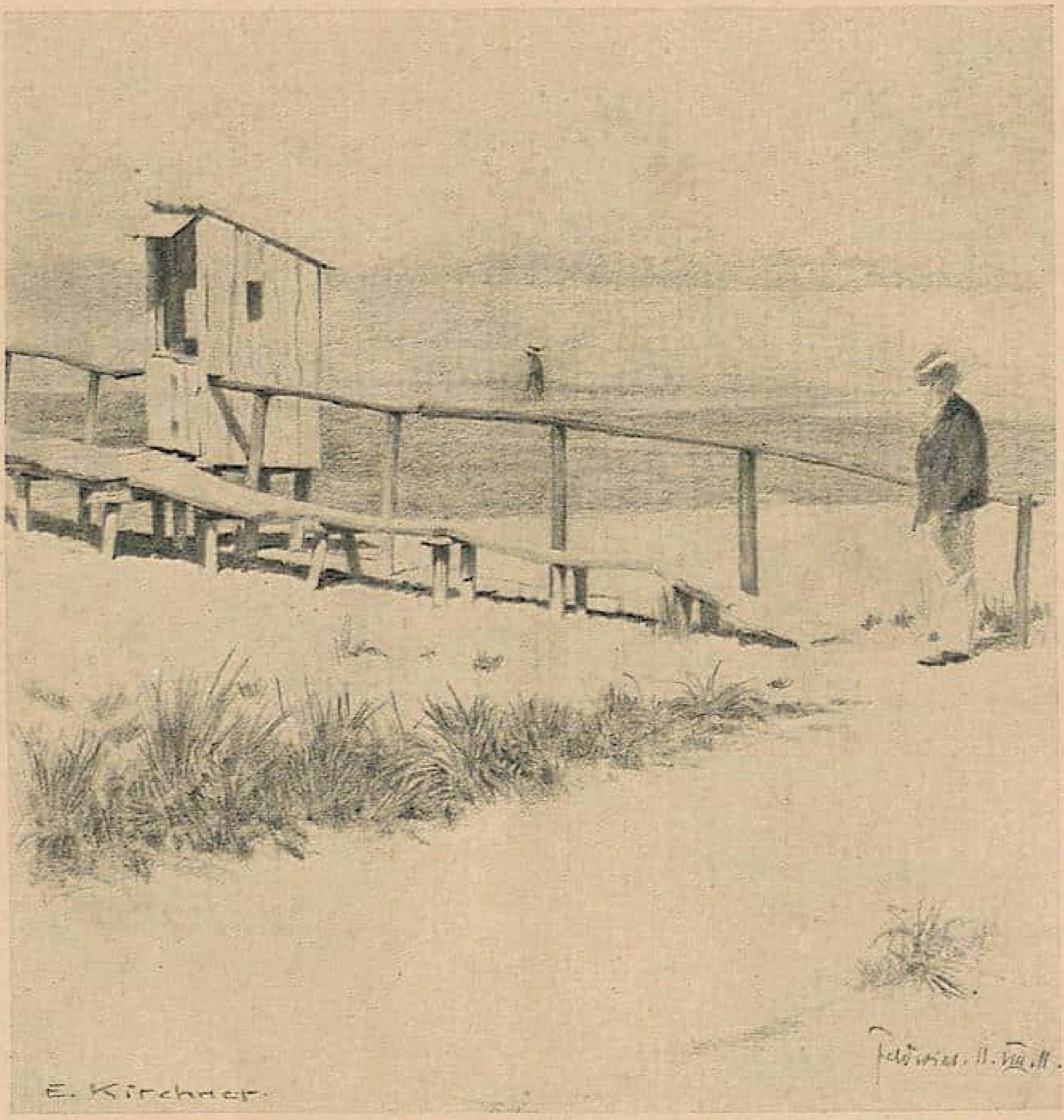
EUGEN KIRCHNER — WIESE AM ÜBERSEER BACH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

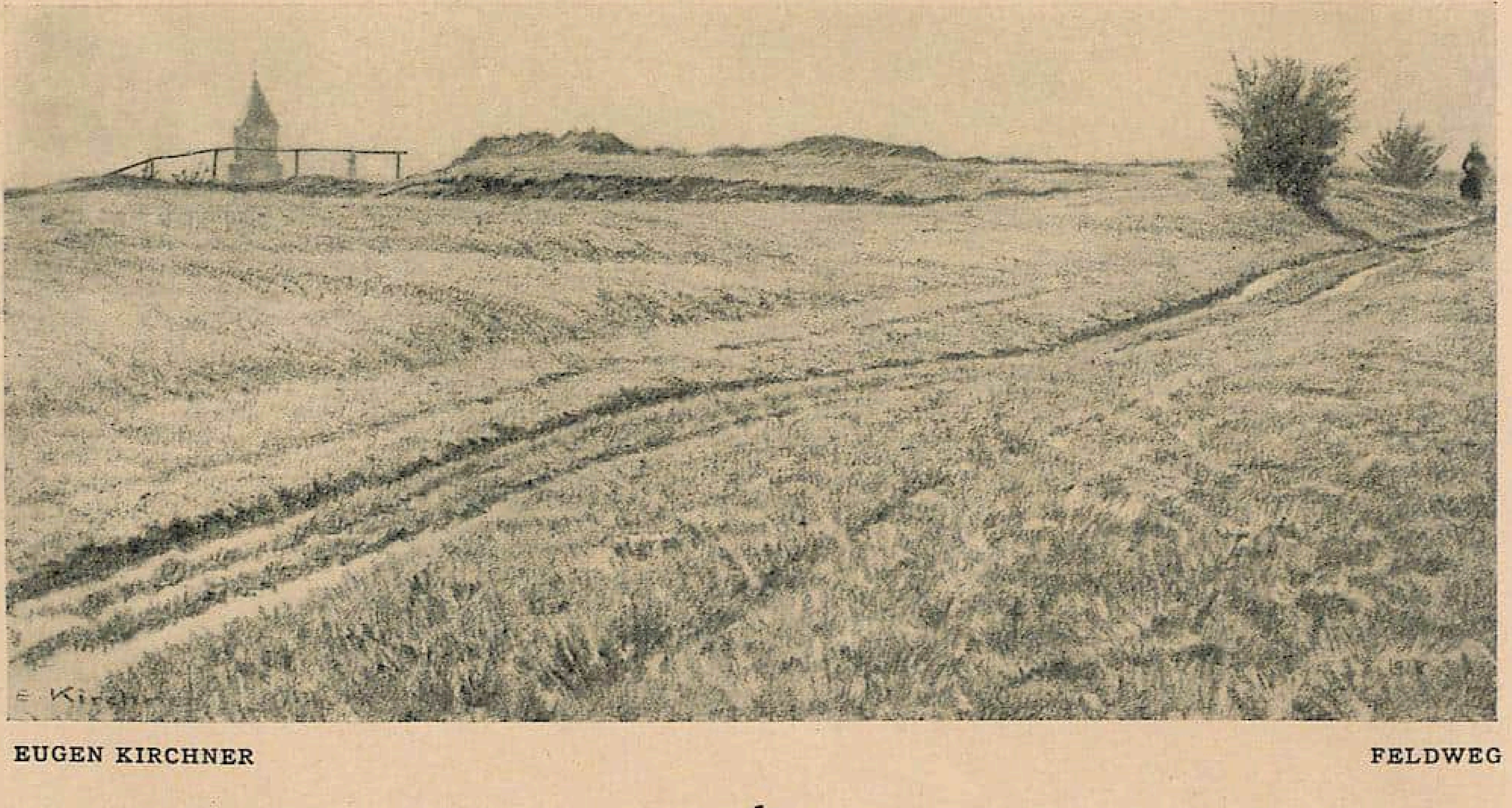
159

EUGEN KIRCHNER CHIEMING-ALM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



EUGEN KIRCHNER — BADESTEG FELDWIES



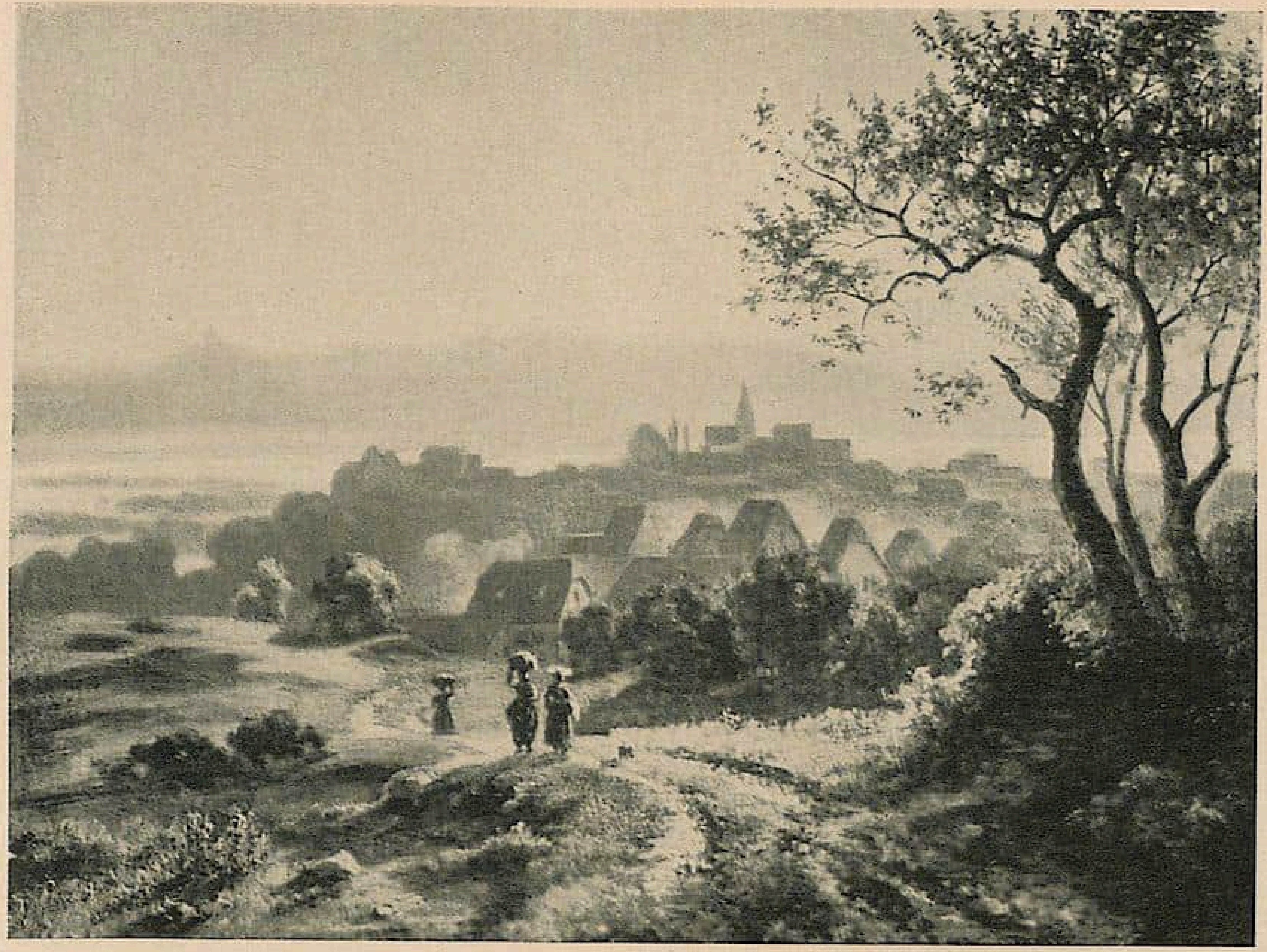
EUGEN KIRCHNER — FELDWEG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kaiser Wilhelm-Museum, Elberfeld

J. C. DAHL, NORWEGISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



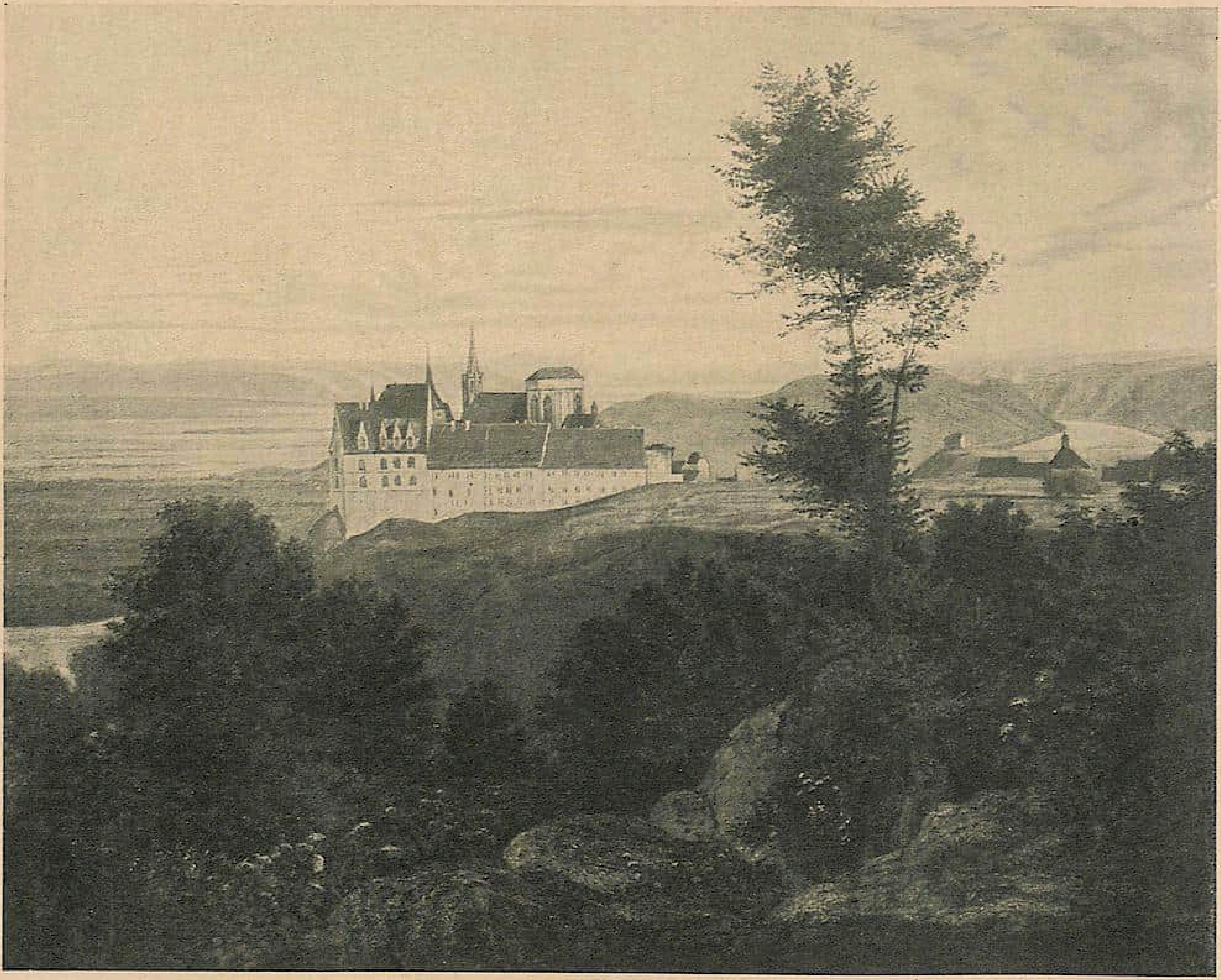
GUSTAV CONZ SOMMERTAG

DAS KAISER WILHELM-MUSEUM IN ELBERFELD

Die Zeit liegt noch nicht sehr weit zurück, da man in den Mittelpunkten geistigen Lebens häufig der Ansicht begegnete, als ob die Städte der Industriegebiete allen künstlerischen Dingen gegenüber eine nur begrenzte Anteilnahme zeigten. Man meinte wohl, daß im Rauch und Rädergetriebe der Fabriken und neben den Zahlenreihen der Geschäftsbücher kein Raum mehr sei für die tiefe und zarte Beschäftigung mit der Kunst. Dort, in den Bezirken am Niederrhein, zwischen Lippe und Sieg, glaubte man das ästhetische Bedürfnis vollkommen erschöpft in der Umgebung von Makartbuketts, wohlfeilen Öldrucken oder höchstens von Pendants mit herzigen Tierköpfen und sinnigen Veduten.

Inzwischen haben jedoch die grauen Fabrikstädte diese Meinung gründlich zerstört, ja, man kann heute feststellen, daß hier das Gegenteil jener ein wenig überheblichen Annahme viel eher zutreffend gewesen ist. Denn es ist ohne weiteres ersichtlich, daß die Monotonie des Alltags, das nüchterne Milieu rastlosen Gewerbfleißes Gegengewichte verlangte, mit deren Hilfe die zu kurz gehaltene Phantasie Nahrung fände. Das nahe Holland, das in mehr als einer Beziehung Vergleichspunkte mit dem niederrheinischen Gebiet der Arbeit erkennen läßt, gab von je auch dem Schmuck der Bürgerstuben Vorbild und Richtung. Die gelegentlich gezeigten Ausstellungen aus Privatbesitz haben bewiesen, mit welchem Takt die Patriziergeschlechter der Industriestädte oft jene feine und stille Kunst gesammelt haben, die erst durch die Jahrhundertausstellung 1906 in der breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde. Und wenn auch gerade hier eine gepflegtere Geschmackskultur, die leitend und korrigierend die Auswahl bestimmt hätte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermißt wird, so liegen die Gründe dafür in der allgemeinen Verwirrung dieser Zeit und ferner darin, daß ausschließlich Düsseldorf, die einstmalige Zentrale aller geistigen Strömungen, mit seiner unantastbar akademischen Kunst die Fabrikstädte des Hinterlandes generationenlang mit Werken eines spießig-trockenen, novellistischen Genres versorgte.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KASPAR DAVID FRIEDRICH

DIE ALBRECHTSBURG BEI MEISSEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

163

21*

GEORGE MICHEL LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRANZ VON DEFREGGER — ÜBERFAHRT

Seit der Jahrhundertwende jedoch beginnen die Pflegestätten der Kunst, die zunächst kleinen, aus Privatsammlungen entstehenden Museen der Industrieorte wie Hagen, Barmen, Elberfeld, Krefeld, Düren u. a. den Anschluß an die weite Allgemeinheit deutscher und fremdländischer Kunst zu suchen, um so einen bestimmenden Einfluß auf die Erziehung zum Sehen, vor allem aber auf die Einstellung der bildungsfähigen Kreise zu den Strömungen der künstlerischen Probleme zu gewinnen. Es mußte eine wegen ihrer Schwierigkeiten gerade verlockende Aufgabe für einen Museumsleiter sein, ohne offizielle Zuschüsse aus dem unverbildeten Stoff und sozusagen aus dem Nichts Großes zu schaffen — aus dem Stoff Menschen, die in engster Wechselwirkung mit der Kunst stehen sollten, aus dem Nichts eine Galerie, die in der ersten Reihe der Hüterinnen der Kunst ihren Platz fände.

Beides gelang Prof. Dr. Fries in Elberfeld. Als man ihn 1902 vom Städel-Institut holte, um das kurz zuvor ins Leben gerufene Elberfelder Museum auszubauen, ging er sogleich mit einem klaren Willen, der sein Programm bis heute durchzusetzen wußte, an das schwere Werk. Gestützt auf die Opferwilligkeit kunstliebender Bürger, gestaltete er den kargen und qualitativ nicht eben hoch bewerteten Bestand von 80 Gemälden im Verlauf von weniger als 20 Jahren zu dem wunderbar organischen Ganzen aus, das heute in dem vornehmen Frührenaissancebau des ehemaligen Elberfelder Rathauses weit über die heimatlichen Grenzen hinaus als Vorbild gelten darf.

Es fand sich, daß an dem vorhandenen Bestand (Charles Erbschloe-Stiftung) die deutsche Landschaftsmalerei ganz besonders beteiligt war. Die leitende Idee für eine Fortführung und Ausgestaltung war damit für den Direktor gegeben: in Verbindung mit der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts die Anfänge und die Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts mit ihren Beziehungen zu französischen Schulen durch geeignete Werke festzulegen. Neben dieser energisch verfolgten Generalidee aber galt es, die Niederländer zu er-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. J. N. SCHEUREN DORF IN JÜLICH

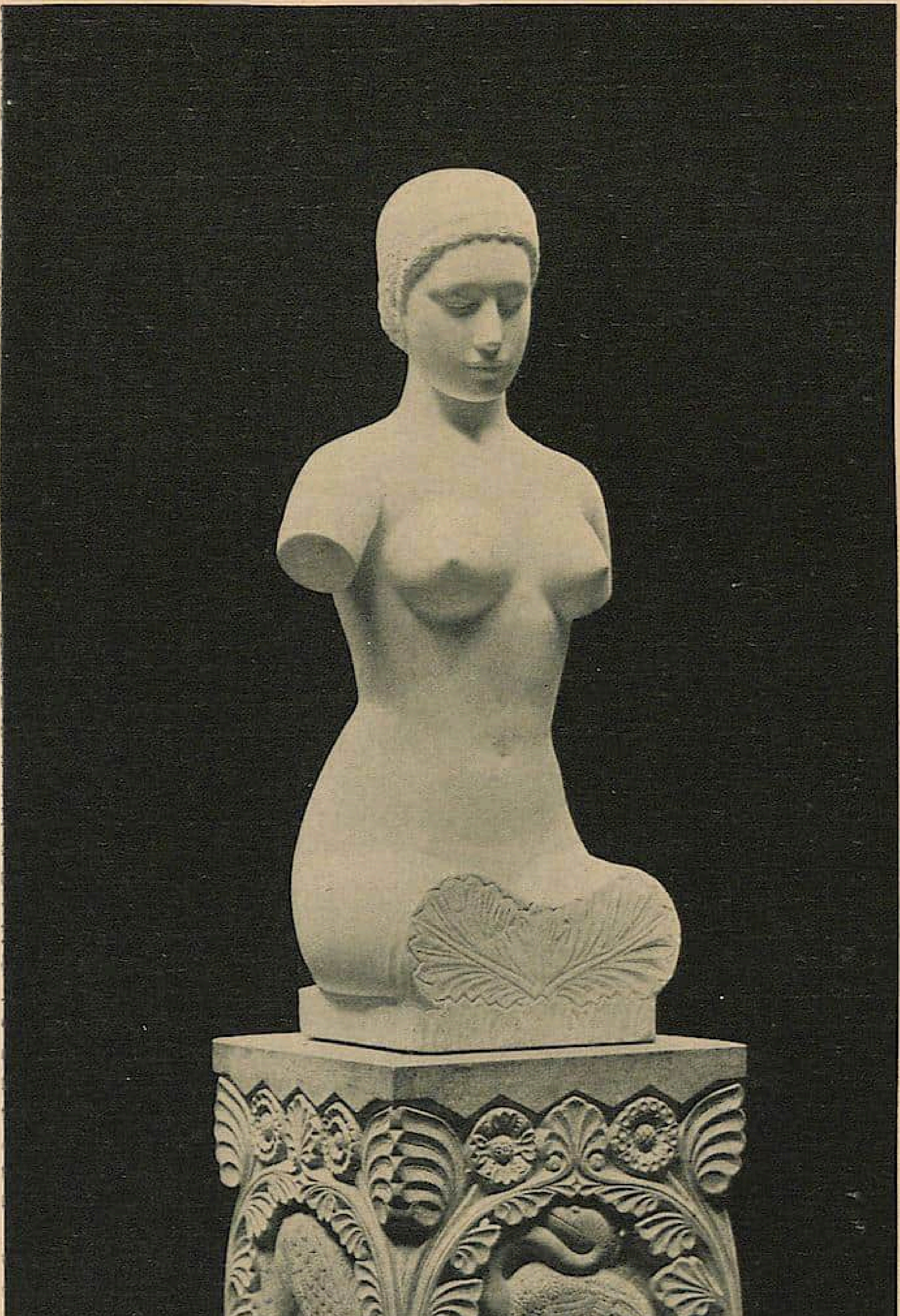
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EDUARD BICK — BÜSTE D. FREIHERRN VON DER HEYDT

weitern, lokal bedingte Kunst nicht zu vernachlässigen und stets die Fühlung mit den lebendigen Kräften der Gegenwart zu behalten. Heute enthält die niederländische Abteilung etwa 25 zum Teil ganz ausgezeichnete Bilder (Hobbema, Goyen, Ruisdael u. a.), das Kupferstichkabinett wurde durch Schenkung von 226 Blättern gleich zu Anfang auf eine gesunde Grundlage gebracht, eine in der Hauptsache örtlich beschränkte Münzsammlung und die außerordentlich kostbare keramische Abteilung, die namentlich unter dem sehr wertvollen Porzellan einige Unika aufweist, geben dem Museum die von vielen Kreisen als wünschenswert bezeichnete Ergänzung und Ausdehnung. Daß in einer Stadt von der Größe Elberfelds mit ihren Bildungsanstalten und Kunstgewerbeschulen ein Antikensaal und eine Musterschau heimischen Kunstgewerbes nicht fehlen durften, versteht sich von selbst.

Es wurde schon betont, daß in Elberfeld nicht etwa eine Art von Wandermuseum mit den zur Oberflächlichkeit im Urteil und Genießen führenden Wechselausstellungen angestrebt wurde, sondern der feste Besitz von wirklich ausgezeichneten Kunstwerken. Und so ist man entzückt, wenn man die hellen, gut abgestimmten Räume mit ihrem wohltuenden Wechsel von großen und kleineren Ausmessungen betritt, kein Magazin, keine Anhäufung von beliebig zugefallenen oder erstandenen Bildern vorzufinden, sondern eine fein abgewogene Sammlung bester künstlerischer Leistungen, die den Kampf um die Probleme der Kunst im 19. Jahrhundert mit all seinen Etappen, Fortschritten und Rückschlägen deutlich werden läßt: in großer, nahezu ununterbrochener Linie überblickt man die Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



BERNHARD HOETGER MÄDCHENTORSO

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Kommt man aus den Seitenkabinetts von den alten Niederländern her, so trifft man in dem reizvoll und nicht zu vordringlich ausmöblierten Biedermeiersaal auf Namen, die seit 1906 in der Kunstgeschichte einen vollen Klang erhalten haben. Da ist J. Ch. Clausen Dahl mit einer köstlich frischen Landschaft (1832; s. Abb. vor S. 161). Großflächig und nach der Tiefe zu in kühlen Farben ausgewogen, bleibt dieses Bild Vergangenem noch spürbar verbunden. Erinnerungen an die Holländer und flüchtig auch an Poussin sind jedoch schon nahezu ganz umgeglüht zu neuen Bildproblemen, die dann der Dresdener Freund Caspar David Friedrich, der Realromantiker, angeregt durch Goethesche und Rungesche Spekulationen, bis zu einem gewissen Abschluß bringt. Aber noch bedeutet die „Albrechtsburg bei Meißen" (s. Abb. S. 162) nicht viel mehr als die Übersetzung eines Natureindrucks ins Farbige und vielleicht eine Bereicherung der durch die Romantiker arg vernachläßigten Technik. In freierem Sinne malerisch wirkt das etwa um dieselbe Zeit, aber in einer völlig anders gearteten geistigen Sphäre entstandene „Dorf in Jülich" (1839; s. Abb. S. 165) des Düsseldorfers C. J. N. Scheuren, wo nun schon die ersten schüchternen Lufttöne die Dinge in Duft und Schimmer tauchen. Wieder und wieder stellt man erstaunt fest, daß diese Maler vieles bereits von dem vorwegnahmen, was 50 Jahre später angebetet wurde. In demselben Raum ein feiner Blechen und, als Gegenpol, das stark dramatische Macbethbild Josef Anton Kochs und italienische Landschaften von C. Rottmann und Ph. Hackert.

Wie Scheuren für die Zeit vor 1850 einen Ausnahmefall in der gesicherten Tradition Düsseldorfs darstellt, so gehen auch Burnier, Seibels, Conz und Bochmann im Gegensatz zu der Achenbachschule als erste deutsche Künstler auf den Pfaden der sogenannten intimen Landschaft. Man fühlt jetzt schon stärker als vor der Friedrich-Gruppe die Vereinheitlichung der Bildidee durch das neue Mittel der Luft. So ist Burnier durch ein atmosphärisch wie koloristisch gleich interessantes Bild „Auf der Weide" gut vertreten, in dem die Bekanntschaft mit Mauve reflexartig auftaucht. Von diesem und dem mit ihm und mit Burnier in gleicher Kampffront stehenden Seibels gibt es im Museum einige Stücke fast entsprechenden Inhalts. Dahin gehören auch Gemälde von dem zu ähnlichen Zielen strebenden G. von Bochmann und ein in der Luftstimmung sehr zarter „Sommertag" von G. Conz (1859; s. Abb. S. 161).

Neben diesen Düsseldorfern zeigt die Galerie in umfassender Weise die parallel laufenden Bestrebungen der älteren Münchener Maler, die der schlichten Naturstimmung nachspüren. Kein Rest von Komposition mehr ist in der frei und temperamentvoll vorgetragenen Marine des älteren Schleich zu bemerken, Adolf Lier und seine Schüler Voltz, Willroider, Wenglein und Schönleber, denen sich Dill und Stäbli anschließen, pflegen eindringlich den absichtslosen, bescheidenen Naturausschnitt. Von dem lose mit jenen Künstlern verbundenen Spitzweg besitzt die Sammlung den köstlichen „Gutsherrn" und eine koloristisch delikate Replik des „Geologen".

Den Schlußstein dieser Entwicklung fügt dann die in und bei Frankfurt a. M. schaffende Künstlergemeinde ein. Von ihr bewahrt das Museum vor allem eine duftige Taunuslandschaft von P. Burnitz (s. Abb. S. 170), weich und doch klar, von Barbizon angeregt, wie ein Blick auf die in der Nähe hängenden Bilder von Daubigny und Rousseau lehren, deren Vorläufer Michel (s. Abb. S. 163) und Constable ebenfalls mit je einem Werk zur Stelle sind. Louis Eysen mit einem leicht verhüllten Alpental (s. Abb. S. 171) und W. Steinhausen mit mehreren in der Stimmung untereinander ähnlichen, unsagbar stillen und leisen Landschaften reihen sich an. O. Scholderer bildet mit einem subtil gemalten Schinkenstilleben (s. Abb. S. 173), das auf Fantin-Latour zurückgeht, den Übergang zu dem Leibl-Kreis.

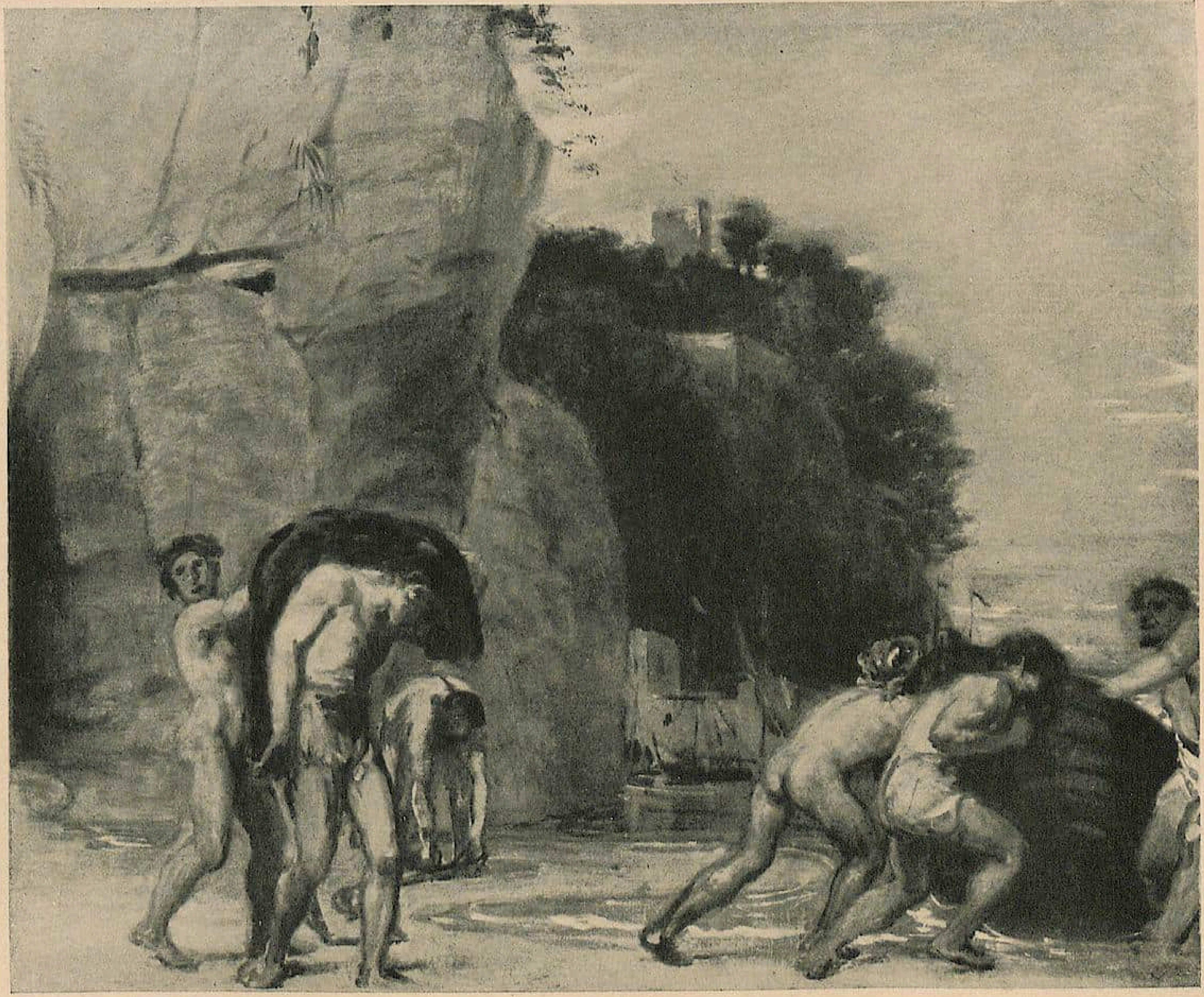
Courbet, das zeitweilig stark überschätzte Vorbild der Gruppe, zeigt sich im besten Lichte mit der Küste von Etretat, einem seiner sehr seltenen hellen Bilder, während der Kreis selbst mit Leibl, Sperl, Trübner, Schuch durch zum Teil recht bedeutende Stücke belegt wird. Die späteren Münchener Schulen weisen wohl Lükken auf, doch bieten Werke von Defregger — eine farbig ganz überraschend impulsive und pikante „Überfahrt", unmittelbar im Anschluß an die Pariser Zeit gemacht (s. Abb. S. 164) — Thoma, Haider, Feuerbach, Lenbach, Habermann und Stuck, um nur einige zu nennen, eine gute Übersicht.

Dem Sonderfall Hans von Marées wurde schon deshalb, weil er in Elberfeld geboren wurde, ein besonderes, weihevolles Kabinett eingeräumt. Im Zusammenhang mit der angegebenen Entwicklung der deutschen Landschaftsmalerei fesselt unter den vierzehn Katalognummern das frühe Bild der „Fouragierenden Soldaten", das deutlich die Lierschule verrät, in der weichen Luftbehandlung aber bereits darüber hinausgeht. Von seinem späteren monumentalen Stil (s. Abb. S. 169) zweigen dann die Pidoll, Roederstein, Böhle und L. von Hofmann ab, deren Kunst durch je ein Bild deutlich wird.

Das weite Gebiet des durch die Meister des »paysage intime« vorbereiteten Impressionismus nimmt im Museum einen breiten Raum ein.

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

22



HANS VON MARÉES
AUSFAHRT DER
FISCHERBOOTE
(ENTWURF ZU
DEN NEAPLER
FRESKEN)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

P. BURNITZ BLICK AUF DEN TAUNUS

Cézannes Dorflandschaft (s. Abb. S. 175) mit der rhythmischen Betonung der Flächen und Linien weist schon in die Spätzeit des Künstlers, es ist von ebenso hoher Qualität wie die durchweg charakteristischen Bilder von Monet, Sisley, Renoir und Seurat. Neben ihnen halten sich die deutschen Impressionisten Liebermann, Corinth, Slevogt, Leistikow, Uhde, Kuehl und Zügel ganz ausgezeichnet.

In den Sälen, die dem Expressionismus angewiesen wurden, ist natürlich noch alles im Fluß. Abgesehen von Hodlers „Holzhacker" und „Verklärung", die auf rein rhythmisch-linearen Ausdruck abgestimmt sind, macht sich im allgemeinen das Bestreben geltend, Bildern den Vorrang zu geben, in denen die Farbe als Träger starken Empfindens dominiert. Das im Jahre 1903 entstandene, feierlich-melodramatische Rhododendronbild von Paula Modersohn (s. Abb. S. 176) leitet gleichsam als Auftakt diese ganz verinnerlichte Kunstrichtung ein. Eine erste Fassung der Kreuzigung von A. Weisgerber und das erschütternde Gemälde „Zwei Harlekine" von Pablo Picasso (s. Abb. S. 174), aus dessen blauer Periode, sind wohl die stärksten Klänge und stellen gleichzeitig die Pole dar, zwischen denen die Rohlfs, Erbslöh, Jawlensky, Vlaminck, Kees van Dongen liegen.

Die Plastik steckt noch in Anfängen. Neben konventionellen und nichts weiter als liebenswürdigen Werken stehen aber solche, die zum Zerspringen erfüllt sind von innerem Leben. So etwa der prachtvoll gewittrige Falguière-Kopf Rodins und die Büste des Freiherrn Aug. von der Heydt, des hochherzigen und nimmer müden Förderers des Elberfelder Museums, von dem Schweizer Eduard Bick (s. Abb. S. 166). Unter den Marmorskulpturen B. Hoetgers bedeutet der Weibliche Torso (s. Abb. S. 167) den Höhepunkt. Keusch und kühl, eine Synthese aus morgenländischem Raffinement und westlichen Formprinzipien, zeitlos und unfaßbar im Geistigen, dabei technisch mit geradezu klassischer Einfachheit gegeben, lockt dieses Bildwerk den Beschauer immer wieder an.

Ludwig Lindner

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

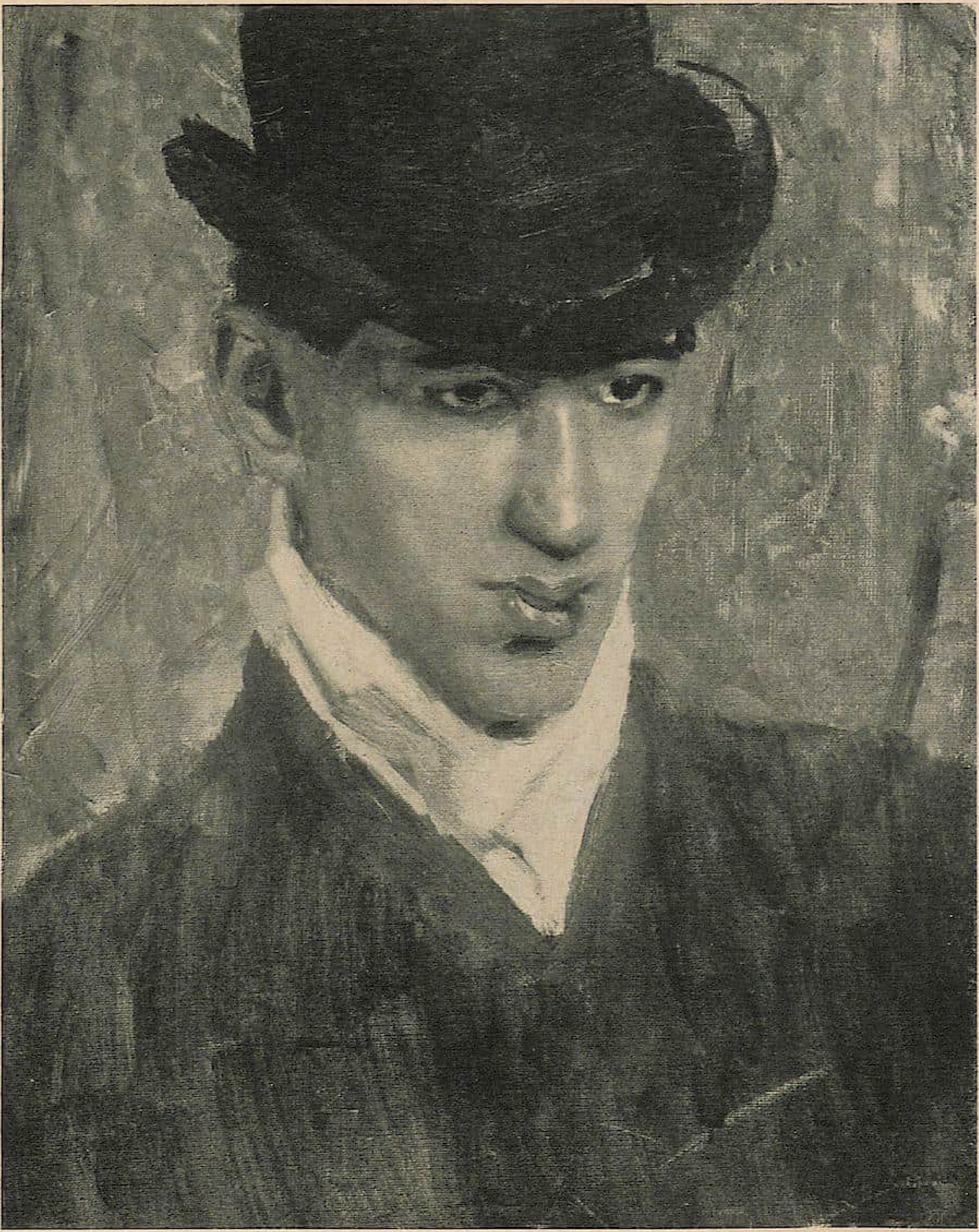
LOUIS EYSEN AMPEZZOTAL

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Der Maler Josef Futterer hat sich gelegentlich seines fünfzigsten Geburtstages dazu entschlossen, eine Atelier-Ausstellung zu veranstalten. An der Hand einer stattlichen Reihe graphischer Arbeiten und von etwa zwanzig Gemälden aus verschiedenen Entwicklungsperioden des Künstlers ergibt sich ein Bild des künstlerischen Wesens eines gewollt und bewußt Abseitigen. Unter den Zeichnungen befinden sich zahlreiche aus Futterers früher Jugend. Es ist erstaunlich, was dieser Künstler schon als Vierzehnjähriger nicht nur zu empfinden, sondern auch bildmäßig auszudrücken wußte! Eine lebhaft bewegte Volksmenge vor der Münchner Feldherrnhalle wurde ihm zum sprechenden Bild — wie das quillt und sich emporbaut! Erstaunlich, wenn man sich darüber Rechenschaft gibt, daß das von einem Autodidakten stammt, der bis zu der Zeit, da dieses Blatt entstand, in seinem kunstfernen Heimatdorf Mondfeld am Main saß! Was wußte Futterer vom Impressionismus und vom Kolorismus der Franzosen, was kümmerte er sich auch späterhin darum — und doch, wie nahe steht diese Kunst den besten Schöpfungen des Impressionismus! Auch Futterer liebt es, bei den Gemälden seiner reifen Zeit die Form zu zerbrechen, die Starrheit des Konturs aufzulösen in eine unendlich prickelnde, gleichsam phosphoreszierende Vielheit farbig ungemein klarer, leuchtender Flächen und Flächelchen — indessen handelt es sich bei ihm doch um viel mehr als um die Ausformung eines Erlebnisses des Auges; alle diese Bilder sind Ausdrücke seelischer Erlebnisse: etwas Lyrischeres, tiefer Erfühlteres als die Poesie eines kleinen Blumenstillebens, das ganz aufgelöst ist in Duft und Licht, kann ich mir kaum vorstellen. Tschudi schätzte Futterer und erwarb von ihm ein pretiöses, miniaturhaftes, delikates Bildchen für die Münchner Pinakothek: schade, daß man diese Linie, unsere Pinakothek um außergewöhnliche Arbeiten zu bereichern, verließ — sonst müßte bei dieser Gelegenheit auch die Pinakothek oder die Staatsgalerie daran denken, aus dieser intimen Ausstellung für sich Gewinn zu ziehen.

Bei Goltz sieht man das graphische Gesamt-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ALBERT WEISGERBER BILDNIS DES MALERS PASCIN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

O. SCHOLDERER STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

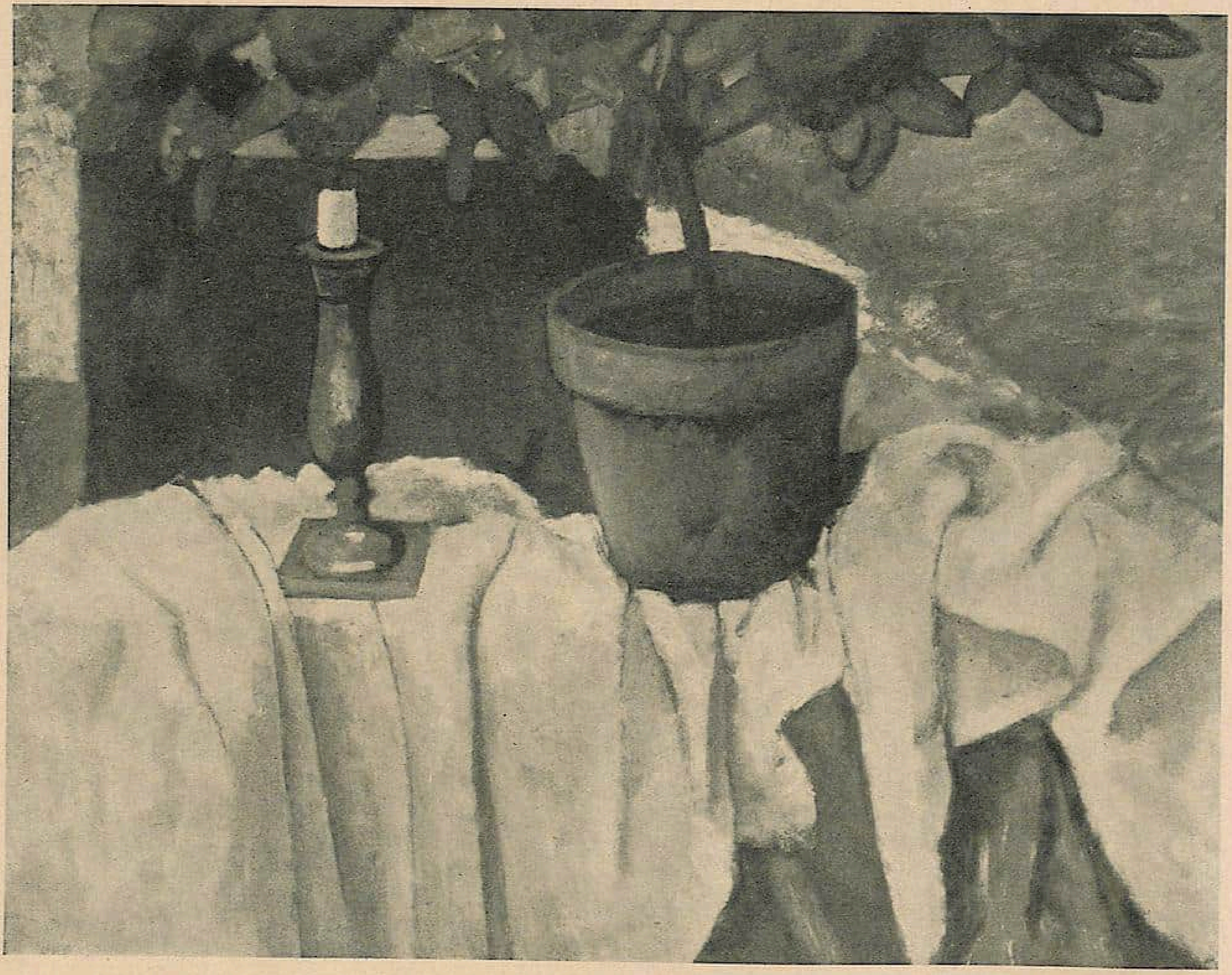
P. PICASSO PIERROTS

werk Alfred Kubins ausgebreitet. Auch er ist ein Einsamer, ein Isolierter, einer, der sich nicht zu Zirkeln und Vereinigungen finden kann. Von München nahm er künstlerisch seinen Ausgang. Hier hat er einige Zeit, ohne Eindrücke zu erfahren, bei Gysis studiert, dann hat sich vor beiläufig zwanzig Jahren Hans von Weber für ihn eingesetzt und die damals größtes Aufsehen erregende Kubin-Mappe herausgebracht. Aber Kubin hat sich aus dem Erfolg, der seiner beschaulich-versonnenen und doch auch wieder nervös-reizbaren Natur bange machte, in die Einsamkeit einer fördersamen Arbeitsstille im österreichischen Innviertel gerettet, und dort sind, in der Arbeit eines Jahrzehnts, die meisten seiner Federzeichnungen entstanden. Läßt sich vielleicht auch im Technischen da und dort eine leichte Beeinflussung durch die Neu-Wiener Schule nicht verkennen, so ist Kubin in der Gesamtheit seines künstlerischen Schaffens doch ein Eigener und Ganzer, eine innerlich vollkommen geschlossene Persönlichkeit. Griffelkünstler ist er im höchsten Sinne. Er schildert nichts ab. Ein Phantast von vielen Graden holt er sich seine Stoffe aus den Bezirken des Übersinnlichen. Er philosophiert mit der Zeichenfeder. Groteske Gebilde liebt er — erstaunlich weiß er Motive brutaler Wirklichkeit zu vergeistigen, ins Absonderliche zu übersetzen. E. A. Poe schätzt er, ihm hat er Illustrationen gewidmet als einem Geistesverwandten, ebenso hat er Blätter geschaffen zu dem Buch des Propheten Daniel und zu Strindbergs „Damaskus". Es ist eine eigenartig lockende Welt, in die Kubin hineinlockt: mag sein, daß man den Boden unter den Füßen verliert, aber es ist auch schön, dann in dieser Welt zu versinken und purpurne Wellen über sich zusammenschlagen zu spüren. Wolf

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL CÉZANNE DORFLANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAULA MODERSOHN STILLEBEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON HANAK

DIE ERHEBUNG (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON HANAK

In dem ersten Saale der „Wiener Kunstschau 1920“ war endlich die Gelegenheit geboten, das Werk des Bildhauers Anton Hanak in seinem gegenwärtigen Zustande zu überblicken.

Beinahe alles ist in Stein gedacht, in weißem oder leicht getöntem Marmor und in naturfarbigem Hartstein; nur der „Fanatiker“, der „Neuerer“ und der „Letzte Mensch“ sollen in Bronze gegossen werden. Diese Kunst ist monolithisch. Sie schließt das stückweis Konglomerierte ebenso aus wie das malerisch Kombinierte. Sie ist durchaus undekorativ, durchaus bildhauerisch. Jedes Werk ein Felsblock, in seinem Aufbau dem organischen Gesetz des lebendigen Felsens folgend. So ist diese Kunst — schon rein materiell genommen — nicht gemacht, sondern gewachsen und trägt von Beginn an einen einfachen, großen, einen notwendigen Zug.

Sie bietet durchwegs Einzelfiguren von übermenschlichen Maßen, Jünglinge und Mädchen, vorwiegend aber reife, kraftvolle Männer und Frauen; auch hier die Ausnahme: der ausgemergelte, verwelkte „Letzte Mensch“. Sonst kommen die Erscheinungen einander nahe, selbst die Unterscheidung der Geschlechter ist nicht so scharf, daß ihre typische Ähnlichkeit ausgeschaltet würde. Alle Gestalten sind blutsverwandt, tragen das unverkennbare Zeichen der Abstammung vom selben Vater.

Die Richtungen der Körperachsen wechseln zwischen den äußersten Kontrasten: das „Große Leid“ schwebt in der reinen Wagerechten, der „Traum“ ruht in der Diagonale, das meiste ist aufgerichtet. Aber was zwischen diesen drei ausgesprochenen Richtungen liegt, ist vermieden, alles Undeutliche und Unbestimmte wird von der Hand gewiesen — charaktervoll und energisch, klar und männlich beweist sich diese Kunst schon bei der Festlegung des Gerüstes.

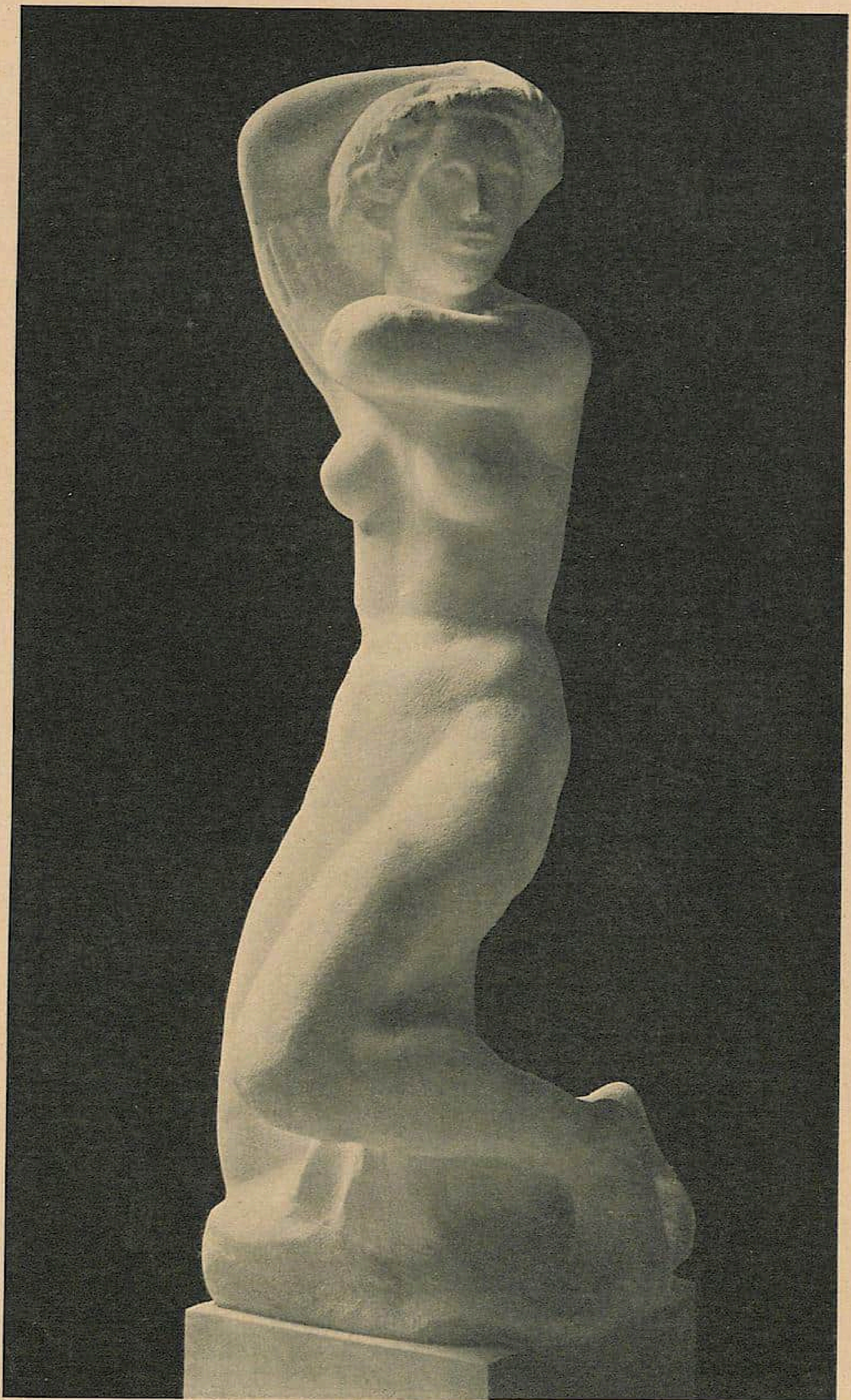
Den billigen Virtuosenstücken vom Schlage der Reiterparaden mit den aufgebäumten, beängstigend labilen Pferden fremd und feind, beruht das Statuarische dieser Kunst nicht zuletzt auf dem rein und einfach Statischen. Also auf jenem immer offenkundigen Übereinanderlagern der Schichten, das wieder nur eine Form ihres organischen Wachstums ist. Und so erklärt sich schon aus dem Verhältnis des Künstlers zum Stein, zu seiner Bearbeitung und zu seinem Aufbau die große, motivisch nur wenig abgewandelte Gebärde seiner Gestalten, der große, zusammengehaltene Umriß der Figuren, der das interessant Bewegliche, das nervös Zerrissene, den aufgepeitschten Exzeß nicht kennt, der unter der ruhigen Oberfläche alle Bewegung nach innen zwingt.

Gleich bleiben auf diesem gestaltenden Wege der Stoff und die Arbeitsweise. Ihre Bedingungen werden schlechthin als Gesetze genommen und gehorsam befolgt. Schon in den rohen Tintenskizzen, die reihenweise nicht den einseitigen Umriß, sondern die nach allen Seiten wirkende Gebärde suchen, denkt und arbeitet dieser Künstler im Material, geht er nicht bildformend, sondern bildhauerisch vor. Und ebenso verhält er sich bei dem ersten plastischen Aufbau. Der Umgang mit dem Gips ist ihm bloß ein lästiger Notbehelf, schon bei diesem unedlen Stoff hat er immer nur den edlen Stein im Auge. Deshalb verwirft er den schmutzigen und weichen Ton, das Material des Bildformers, und hält sich an die härteren Eigenschaften des Gipses, dessen rüde Klumpen er wie ein Bildhauer angeht, von außen nach innen vordringend, die toten und unnützen Stücke der Masse entreißend, bis sie ihr eingeschlossenes Leben hergibt. Er verfährt dabei nicht mit dem Daumen und der Handhöhle, nicht kerbend und knetend, sondern mit dem Stemmeisen und dem Hammer wegschlagend. Im Gips bekämpft er schon den Granit. Die „plastische Skizze“ bedeutet ihm eine contradictio in adjecto, einen blanken Widersinn und eine Versündigung am Stoff und Geist. Denn die leichten Launen und die genialischen Einfälle gelten ihm als das Vorrecht der Unverantwortlichen, der Literaten. Der bildende Künstler aber erweise sich an dem lange verweilenden, wägenden, ringenden, unablässig vertiefenden Gestalten. Er beherrscht die Improvisation wie irgendeiner, aber er mag sie nicht; nur dem Besten der Freunde zuliebe entstand einmal ein solch eilfertiges Ding, der „Traum“, das Werk dreier Tage. Doch sonst ist alles wie der Fruchtbaum aus dem Wirken lang währender Zeiten hervorgebracht; vier Jahre schon sind an den „Letzten Menschen“ verwendet und noch immer ist er nicht zur Vollendung gereift. Und ähnlich steht es mit dem Übrigen; deshalb ist auch seine Summe so ungewöhnlich klein. Diesem Künstler ist das Schaffen eine Lust und eine Andacht, aber auch eine Mühe.

Verschieden ist das zum Ausdruck drängende Gefühl, das verkörpert sein will. Aber selbst dieses verändert sich im Verlaufe der Arbeit, unter dem Zwange des streng verketteten bildnerischen Prozesses.

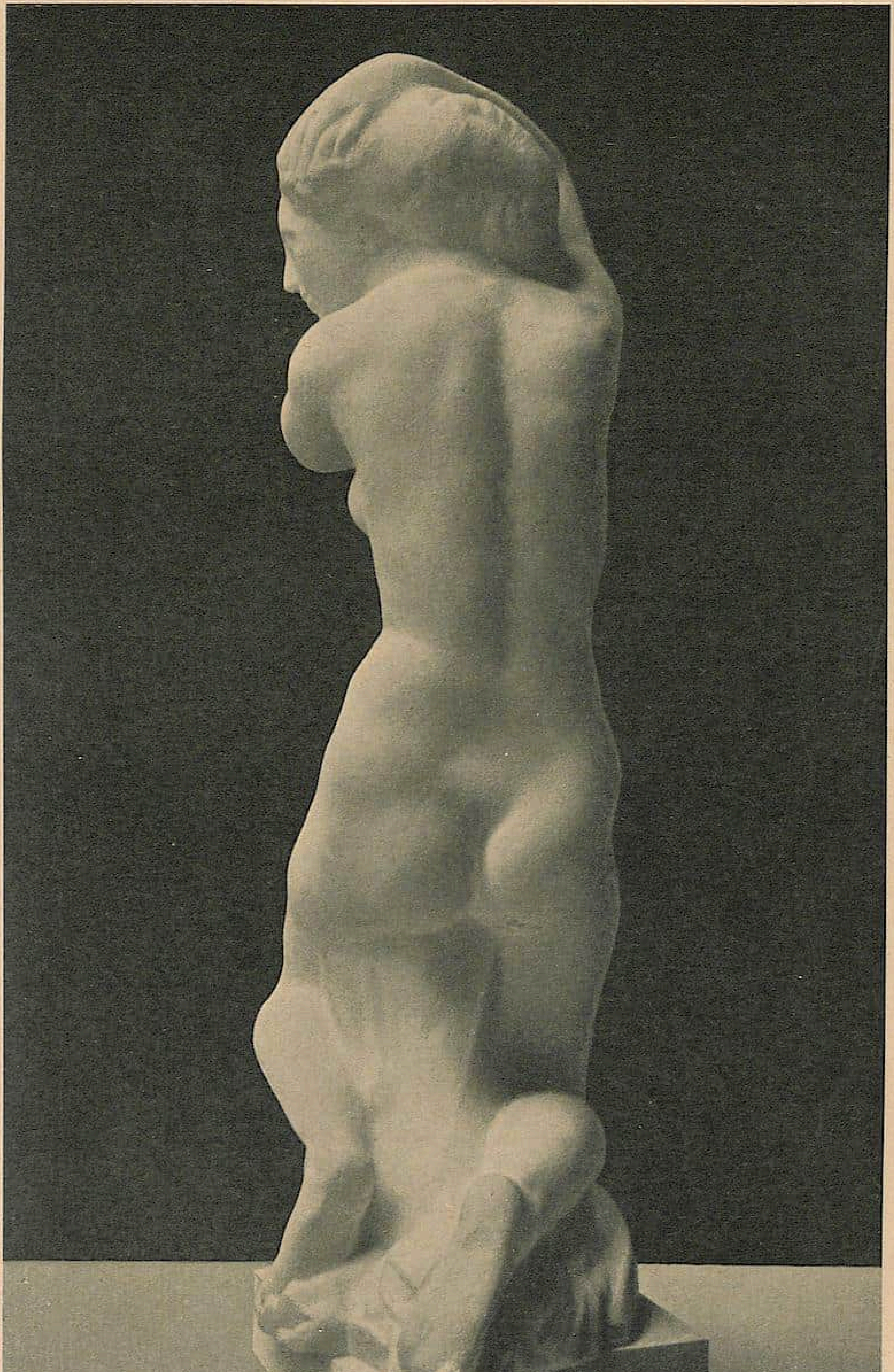
In einer erleichterten Stunde, zum erstenmal während des Krieges wieder im Ausland, sah der Künstler weiß leuchtende, wagerecht schwebende Wolken am blauen schwedischen Himmel. So entstand der Gedanke für eine froh

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



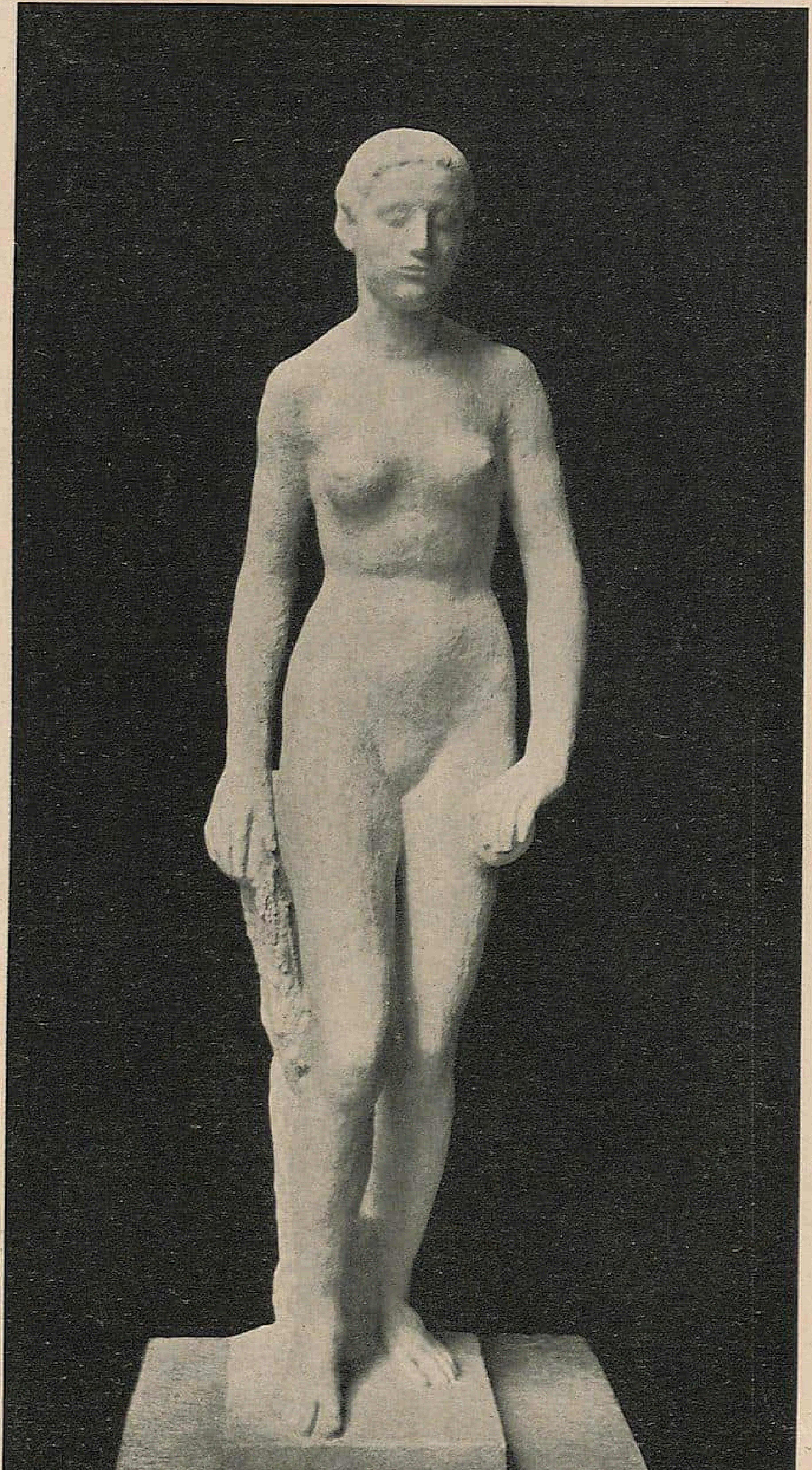
ANTON HANAK DIE ERHEBUNG (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



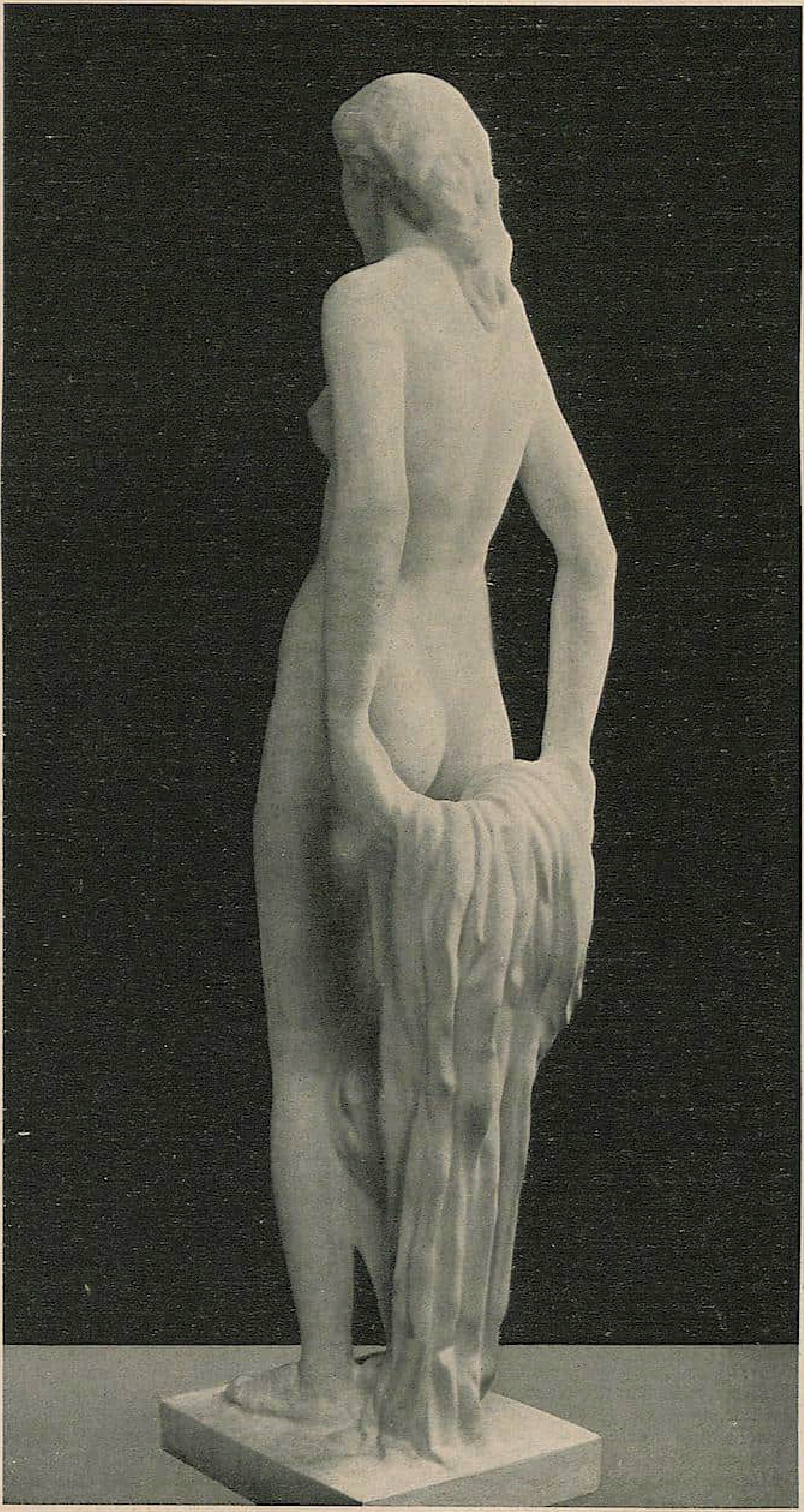
ANTON HANAK DIE ERHEBUNG (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK JUNG-EVA (MODELL FÜR MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK MÄDCHEN (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

entrückte, in sich ruhende und schwebend befreite, weiß strahlende Marmormasse. Daß der Gedanke in einen Menschenleib eingehen mußte, stand bei dieser Kunst, die ihre Lebensanschauung und ihr Weltgefühl immer nur in einen Menschenkörper faßt, schon von vornherein ebenso fest, wie daß er diesmal, froh und schön, wie er war, einen reifen Frauenkörper zu seinem Gehäuse wählen mußte. Aber dann, im Schritte der Arbeit, unter dem Zwange des schaffenden Blutes, veränderte sich auch diese große Freude zum „Großen Leid".

Immer ist es hier so. Immer nimmt ein kleiner, alltäglicher, verschieden gefärbter Anlaß im Fortschritt seiner Verarbeitung allmählich den schweren Takt dieses Künstlerblutes an. Und darüber hinaus den größeren kosmischen Rhythmus. Denn die Empfindungsweise dieses Künstlers ist nur im ersten Augenblick ihrer leidenschaftlichen Erregung rein persönlich, dann erweitert sie sich zum Allgemeinen, zur Idee. Umsonst müht sich der gefesselte „Fanatiker", aber der wegessichere „Neuerer" überschreitet die „Irdischen Grenzen", hört die „Stimme von oben", er sieht das „Goldene Antlitz" und er verweilt im „Gebet". Aus dunklen, triebhaften Gründen heraufgestiegen, tastet die Empfindung nach der Idee. Und diesem Zustand der tastenden Berührung beider Elemente gibt der Bildner die Form. Dies ist der Prozeß und dies das Erlebnis. Aus dunklen, strömenden Bewegungen der Seele zu einer nicht immer restlos klaren Sichtbarkeit geführt, auch zuletzt noch mannigfach beschwert, nicht ganz befreit, mehr machtvoll ergriffene Empfindung, der die Hand nachspürt, als abgerückte, abwägende Anschauung, steigert diese Kunst doch jedes ihrer Werke zu wahrhaft monumentaler Haltung und Würde.

Die Landschaft, in der er haust, die Musik, die er über alles liebt, und die innere Einsamkeit, die ihn schaffend umfängt, das sind die drei Stimmen, die diesen Menschen bewegen, diesen Künstler aufwärts tragen und in seinem Werk als die Ursachen von dessen äußerer und inwendiger Einheit, von dessen sichtbarer und tönender Macht Gestalt gewinnen.

Niemals hat Österreich einen echteren, eigeneren und größeren Bildhauer gehabt, und auch das Ausland kann ihm gegenwärtig nicht seinesgleichen entgegensetzen.

Anton Hanak ist ein hervorragendes Glied in der allgemeinen Entwicklung der Kunst. Immer auf die größten Maßstäbe, auf die Hellenen und auf Michelangelo gerichtet, im Widerstreit mit Rodin, schreitet der Meister rüstig und unverdrossen zu den höchsten Zielen fort. Noch kennen wir sie nicht. Aber sie werden auf jenem freien Gipfel liegen, wo — geliebt von den Jüngern der Kunst, verehrt von den Schreibern der Geschichte — die Gesetzesgeber des bildenden Schaffens wohnen.

WILHELM STEINHAUSEN 75 JAHRE

Das Organische ins Seelische eingekleidet, Übergänge weiter Bezirke in nahen, still berührenden Formen, sanfte Neigung eines Ackers, die Ackergrenze fast in den tiefen Uferrand fallend, schimmernde Fläche des Wassers, ein hoher Horizont übergehend in milden Himmel, Kreislauf einer Atmosphäre über der Scholle, ein Halt kaum organisch in der Natur, aber des Wesentlichen sehnsüchtig gewiß, das ist die irdische Spaltung, lyrische Behaltung von Steinhausens Kunst.

Das Lebende ist wie ein dunkler Fittich, träumerisch gewitterhaft unter Wolken schwebend, durch die eine Strahlenordnung der Sonne schießt; aber das unbeirrbare Gefühl des Religiösen ist in lautlosen Gründen geborgen oder siedelt spielend im irdisch vertrauten himmlischen Garten.

Ein spätnazarenisches Gemüt (während sonst das Nazarenertum konfessionell in Formalismus ausging) bildet einen aktiv empfänglichen, paränetischen Charakter.

Wenn ein Meister, wie nun Steinhausen, sein 75. Jahr erreicht hat, so weckt er durch die Länge seiner Lebensgemeinschaft mit seinem Volke gleichartige Empfindungen. Solcher Kunst wird man mehr von der allgemeinen geistigen und Gemütshaltung her nahen müssen als von der gewalttätig einzelhaften Kunstleistung. Denn sie ist, so sehr sie innig mit dem Empfindungswesen einer Einzelnatur zusammenhängt, doch der noch vorhandene allgemeine Charakter eines Volksteils, eines bestimmten Volksgeistes. So betrachtet wird sie Zeugnis einer innerdeutschen, innerreligiösen, bekennerhaften Entwicklungslinie, die uns Heutigen die Lage des Volkes miterklärt, seine Schwäche vielleicht, aber eine gute Schwäche deutlich macht. Denn hier zeigt sich resthaft eine seelische Unverlierbarkeit, größer und deutlicher als in Heimatkünsten, wodurch man sie retten wollte, mehr geschichtlich als naturhaft mit unserem Dasein verwachsen. Denn das Geschichtliche eines Volkes ist wesentlich auch für sein Naturhaftes. Und Steinhausens stärkere Seite, seine Naturkunst, ist doch ein Ausfluß, eine Stoffwahl seiner seelischen Gestimmtheit im religiösen Organismus und christlich noch vorhandenen Zeitgefühl.

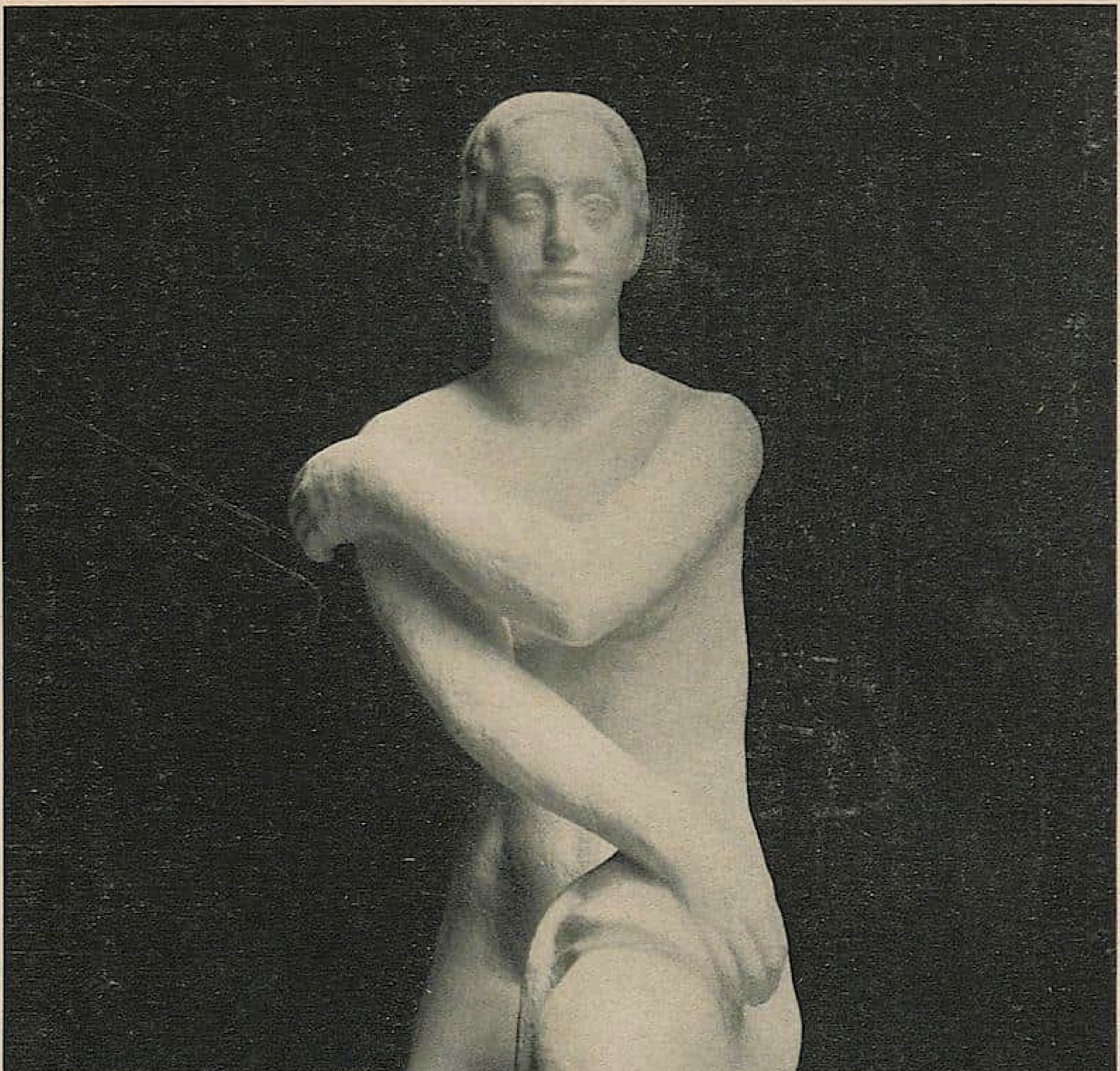
Solche Überlegungen sind uns heute allerdings meistens fremd. Und wenn nun Gestalten wie Steinhausen — gerade solche Altersnaturen leben noch patriarchalisch unter uns — in unsere andersartige Generation hineinragen, so tut schon diese bloße Tatsache Wirkung. Sie erinnern daran, daß in der Kunst Geltenlassen wichtiger ist als eine unfruchtbare Reinheit der Begriffe.

So lebt nun Steinhausen, 1846 in Sorau (Niederlausitz) geboren, heute in Frankfurt, in den Beschwerden des Alters, im Nachglanz eines seelisch bangenden Menschenalters, der sein stilles, beiseite geschehenes Werk verklärt. Konrad Weiß

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ANTON HANAK JÜNGLING

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ANTON HANAK KNIENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO GOLDSCHMITT — GOTT SCHWEBT ÜBER DEN WASSERN

Aus der Holzschnittfolge „Die Bibel"

BRUNO GOLDSCHMITTS HOLZSCHNITTE ZUR BIBEL*)

Kein ehrwürdigeres Thema nach Größe des Stoffes und nach Wucht künstlerischer Vergleichsmöglichkeit kann es für den zeitgenössischen Künstler geben als die Bibel. In ihr ruht alles und lebt alles, sie ist der unermeßliche Kosmos selbst. Irdisches, Allzu-Irdisches stößt mit Übersinnlichem zusammen. Neben saftigen Realitäten steigen die rätselvollsten Symbole empor. Vor urweltlichen Landschaften spielen sich farbige Begebenheiten ab, der Ton des Heldenliedes wechselt mit der sanften Weise der Idylle, und Menschen ziehen herauf mit erschütternden Schicksalen, Männer in stolzer Kraft, mit Gesinnungen, die wie Gespenster aufwachsen und das All erfüllen, Frauen, die sich ihrer Bestimmung nicht entziehen und die Männer mitreißen in ihre Geschicke. Über dem allen aber das Geheimnis und Rätsel, von ehrfürchtigen Schaudern umwittert: das ist das Buch der Bücher; es speiste eine Religion, die eine Weltmacht ist; aus ihm ergoß sich eine Kultur, die zwei Jahrtausende abendländischen Geschehens bestimmte . . .

Die ersten Zuckungen nachklassischer Kunst hängen aufs innigste mit Stoffen und Motiven der Bibel zusammen; viele Jahrhunderte hindurch wurden Malerei und Plastik von der Bibel unumschränkt beherrscht. Das erste Buch, das man druckte, war die Bibel, und als man begann, Bücher mit Abbildungen zu schmücken in der Technik des Holzschnittes, da behauptete die Bibel ihren Rang. So „bildhaft" ist uns die Bibel durch die Schöpfungen der Künstler aller abendlichen Länder und aller Zeiten geworden, daß wir uns kaum eine der Bibelgeschichten vorstellen können, ohne sie durch eine bildliche Ausformung zu sehen. Es wird uns, mit anderen Worten, fast unmöglich gemacht, uns bei dem Lesen der Bibel aus eigener Vorstellungskraft

*) „Die Bibel." Eine Folge von 30 Original-Holzschnitten von Bruno Goldschmitt. Fünf Lieferungen mit je 6 Blatt. Ausgabe I (Nr 1–5) handkoloriert, vergriffen; Ausgabe II auf Japan (Nr. 6–50). M. 500.– jede Lieferung; Ausgabe III auf Bütten (Nr. 51—350) M. 150.— jede Lieferung. München, F. Bruckmann A.-G.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO GOLDSCHMITT — WASSER SCHEIDET SICH VON DER ERDE

Aus der Holzschnittfolge „Die Bibel" — Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BRUNO GOLDSCHMITT

MOSES VERWANDELT WASSER IN BLUT

Aus der Holzschnittfolge „Die Bibel" — Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ein Bild des Geschehens aufzubauen, wir sehen es an, wie es der Künstler im Bild gestaltet. Kann es unter solchen Umständen wundernehmen, daß die bildende Kunst auf das religiöse Leben den stärksten Einfluß gewann und täglich neu gewinnt? Bedeutet das aber nicht auch zugleich für den Künstler die Übernahme einer Verantwortung, die wie eine ungeheure, aber doch auch beseligende Last auf ihm liegt?

Wer sich heute anschickt, die Bibel zu „illustrieren" — fast sträubt sich die Feder, das in unserer Zeit so lieblos gebrauchte Wort niederzuschreiben —, der muß sich bewußt sein, daß er etwas Gewaltiges unternimmt. Zieht er nicht nur ein paar Arabesken um die heiligen Geschichten und läßt er es nicht mit einigen Bildern ohne inneren Einklang, ohne Harmonie bewenden, so muß ein Bibel-Bilderwerk ihm ganz von selbst zum Hauptwerk seines Lebens werden: so wie vor dieser Aufgabe wird ihm nie mehr Gelegenheit werden, ins Volle zu greifen, seine eigene Seele auszugießen und, im Kampf mit den vordringenden Gestaltungen seiner Vorgänger, zu zeigen, wie er durch seine Eigenart imstande ist, den alten Motiven neues Leben, Geist von seinem Geist, einzuhauchen.

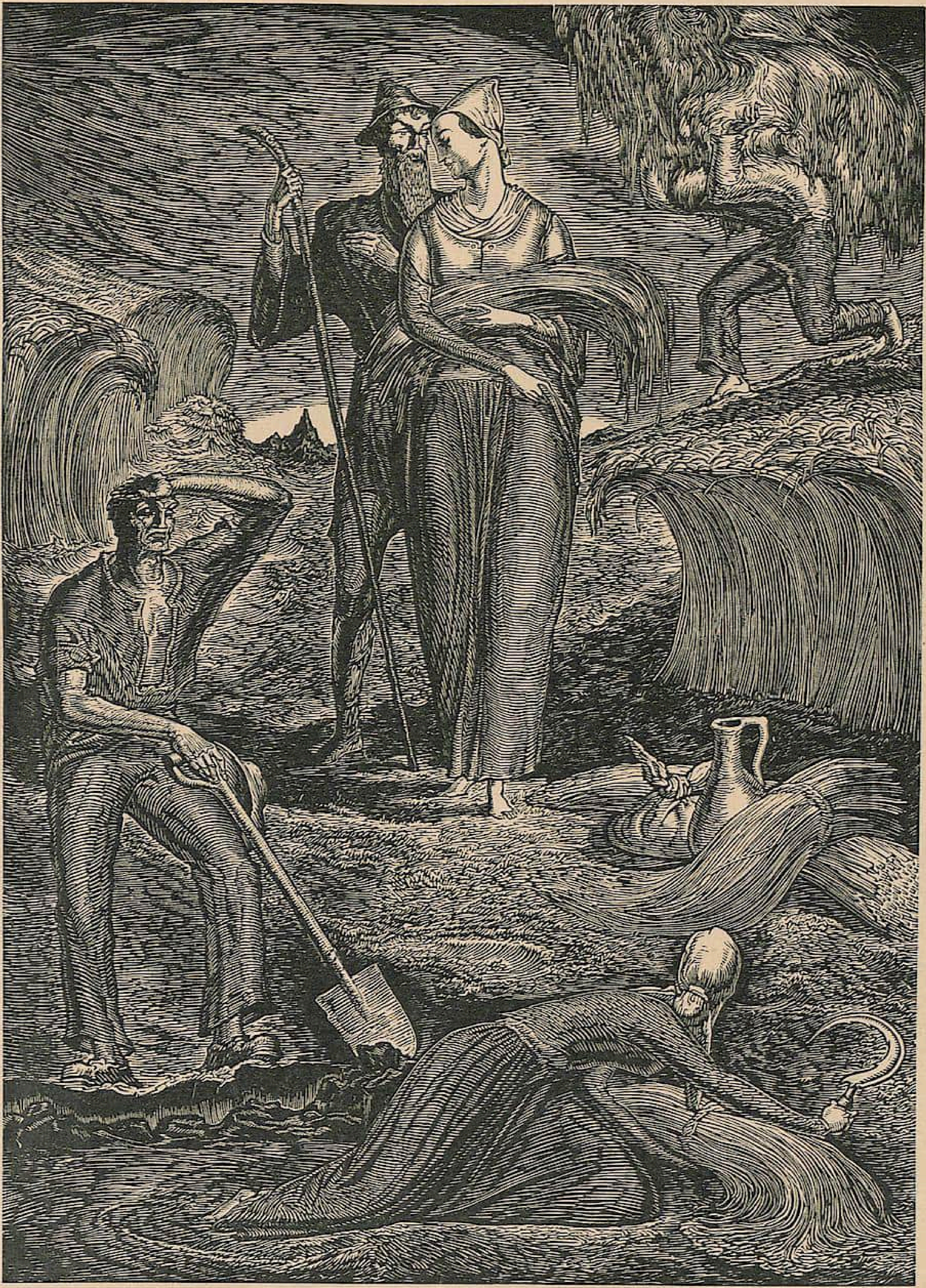
Der Münchener Maler Bruno Goldschmitt hat sich der schweren Aufgabe zugewandt, in dreißig Holzschnitten großen Formats die Stimmungen, die ihm von entscheidenden Kapiteln der Bibel kamen, auszuformen. Er darf sich mit Recht dazu berufen fühlen. Er steht heute den Jahren nach auf der Höhe des Lebens, menschliche Schicksale, innere und äußere Erlebnisse, Glück und Leid haben sein Wesen gereift, so daß er zugleich mit Ehrfurcht und mit Mannesmut an das Werk herantreten konnte. Unbeschränkt gebietet er über die künstlerischen Ausdrucksmittel. Aus der Fresko-Monumentalität, die ihm aus früheren Arbeiten zuteil geworden, trug er Entscheidendes in die Folge seiner Bibel-Holzschnitte. Durch illustrative Arbeiten graphischer Art hatte er seinen zeichnerischen Stil geklärt und geschärft, hatte er sich die Konzentration auf Allerwesentlichstes zu eigen gemacht.

Seine Holzschnitte sind auf kräftiges Neben- und Gegeneinander des Schwarz und Weiß gestellt. Selten erscheint dem Künstler ein gebrochener Mittelton notwendig. Leuchtend, funkelnd steht das reine Weiß, oft bandhaft breit flatternd, vor dem satten, sammetigen Schwarz des Grundes. Die strenge Zusammenfassung, die bildmäßige Konzentration, das Schaffen einer zentralen Achse für jedes Blatt, gewährleistet die stilistische Einheit. Sie war technisch nicht so leicht, wie es die fertigen Blätter vermuten lassen, herbeizuführen. Ehe Goldschmitt den Bildgedanken in zusammenreißender Ballung zu höchster Einheit formuliert, geschehen die gründlichsten Detail- und Gesamtstudien. Dann erst schreitet er jeweils zur Ausführung. Aber die entspricht dann auch restlos seinen Absichten. Wie geschlossen, rund, auf einen Punkt als Ausstrahlungszentrum der Stimmung eingestellt, sind diese Blätter! Alles überflüssige Beiwerk ist ausgeschaltet. Rein Erzählendes scheint Goldschmitt unwesentlich. Gemessen an dem naheliegenden Beispiel der Doréschen oder der Schnorrschen Bibel, muß Goldschmitts Bibel erscheinen als das gereinigte Gotteswort, von krippenhafter Verbreiterung ins Volkstümliche, Legenden- und Märchenhafte zurückgeführt auf den klaren Urtext. Gewisse dramatische Bibelszenen mochte und konnte sich Goldschmitt nicht entgehen lassen. Er braucht sie in dieser Folge, die, wie erwähnt, auf dreißig Blätter angelegt ist. Nicht immer kann er, der sich besonders zu Abstraktionen hingezogen fühlt, Blätter wie die Scheidung von Licht und Finsternis oder den über den Wassern schwebenden Schöpfer, die phantastische Gestalt des mit feurigen Zungen redenden Propheten oder die Symbolisierung des Wortes „Auge um Auge" zum Bild gestalten. Es gehört zum Wesen der Bibel, daß die gewaltigen dramatischen Akzente die Symbole, Allegorien und didaktischen Partien ablösen. Sie erst bewirken Tempo und Rhythmus. Und so ordnete Goldschmitt in sein Bibelwerk die bedeutungsvolle, philosophisch tiefschürfende Darstellung ein, wie Adam die Eva erschaut, deshalb hat das bewegte, zaubermäßig groteske Blatt „Moses verwandelt Wasser in Blut" in der Ökonomie dieser Folge seinen wohlberechneten Platz, deshalb der sterbende Hiob in seinem grauenhaften Schmerz, deshalb die königliche Esther, die zarte, minnigliche Ruth im Ährenfeld und die gespenstische Judith, die, aus dem Zelt des Holofernes tretend, mit einer großen, wilden und doch gefaßten Bewegung den tiefsten Schauder in dem Betrachter auslöst.

Beiden wird Goldschmitts Bibelwerk gerecht: denen, die zur Bibel und zu den Bibelmalern kommen, um von ihnen Erbauung zu holen, konzentrierten Geist des Geistes, den das heilige Buch ausstrahlt und denen, die ein Kunstwerk vom Stofflichen abstrahieren und Kunst um der Kunst willen betrachten: ihnen wird die verblüffende und gleichzeitig bestrickende Meisterschaft der Holzschnitt-Technik Goldschmitts, der mit dieser Verbindung graphischer Stilgerechtheit und freskogleicher Monumentalität ganz allein in schweigender Höhe steht, diese Arbeiten über alles wert machen.

Georg Jacob Wolf

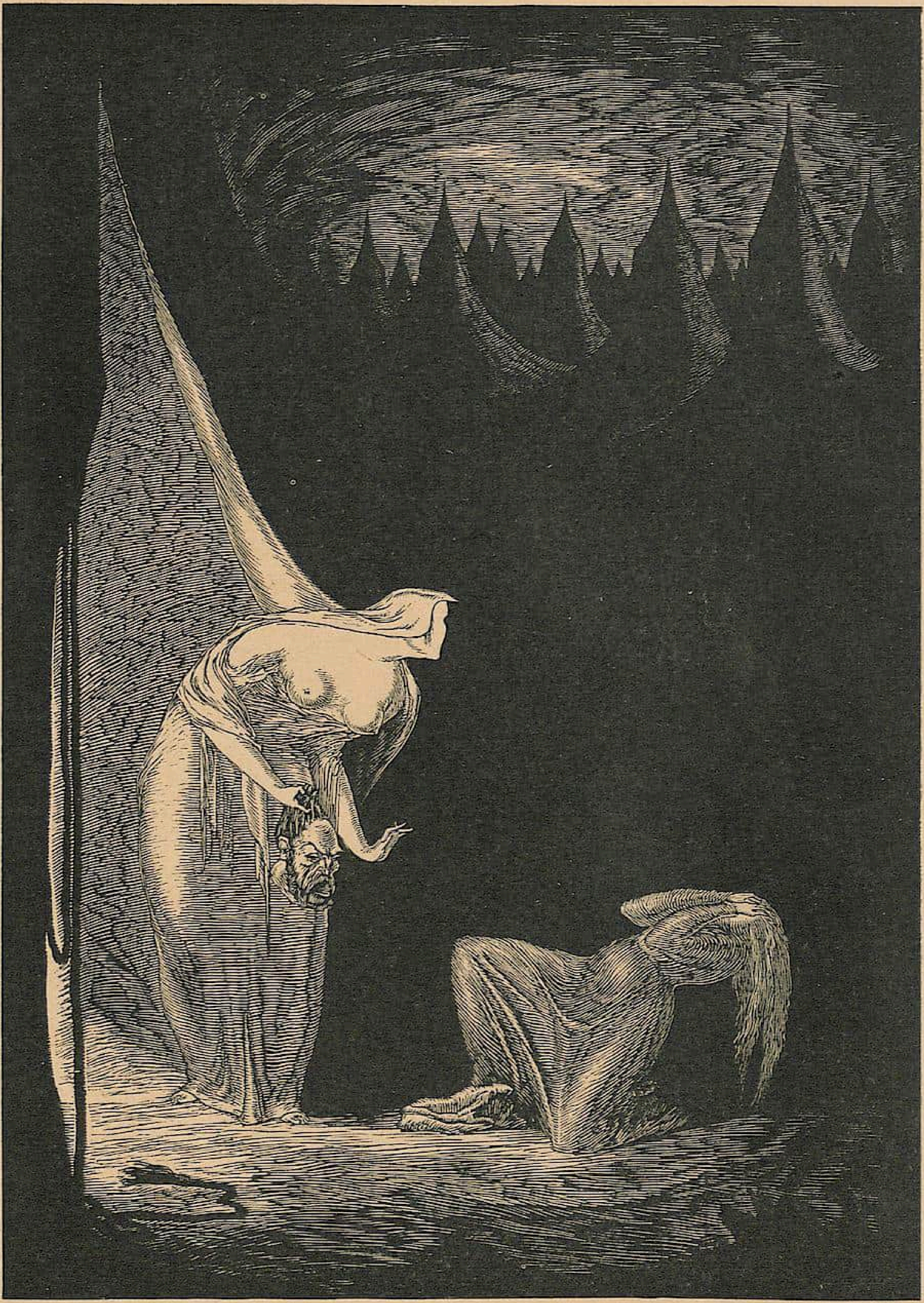
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Holzschnittfolge „Die Bibel"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

BRUNO GOLDSCHMITT
RUTH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Holzschnittfolge „Die Bibel"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

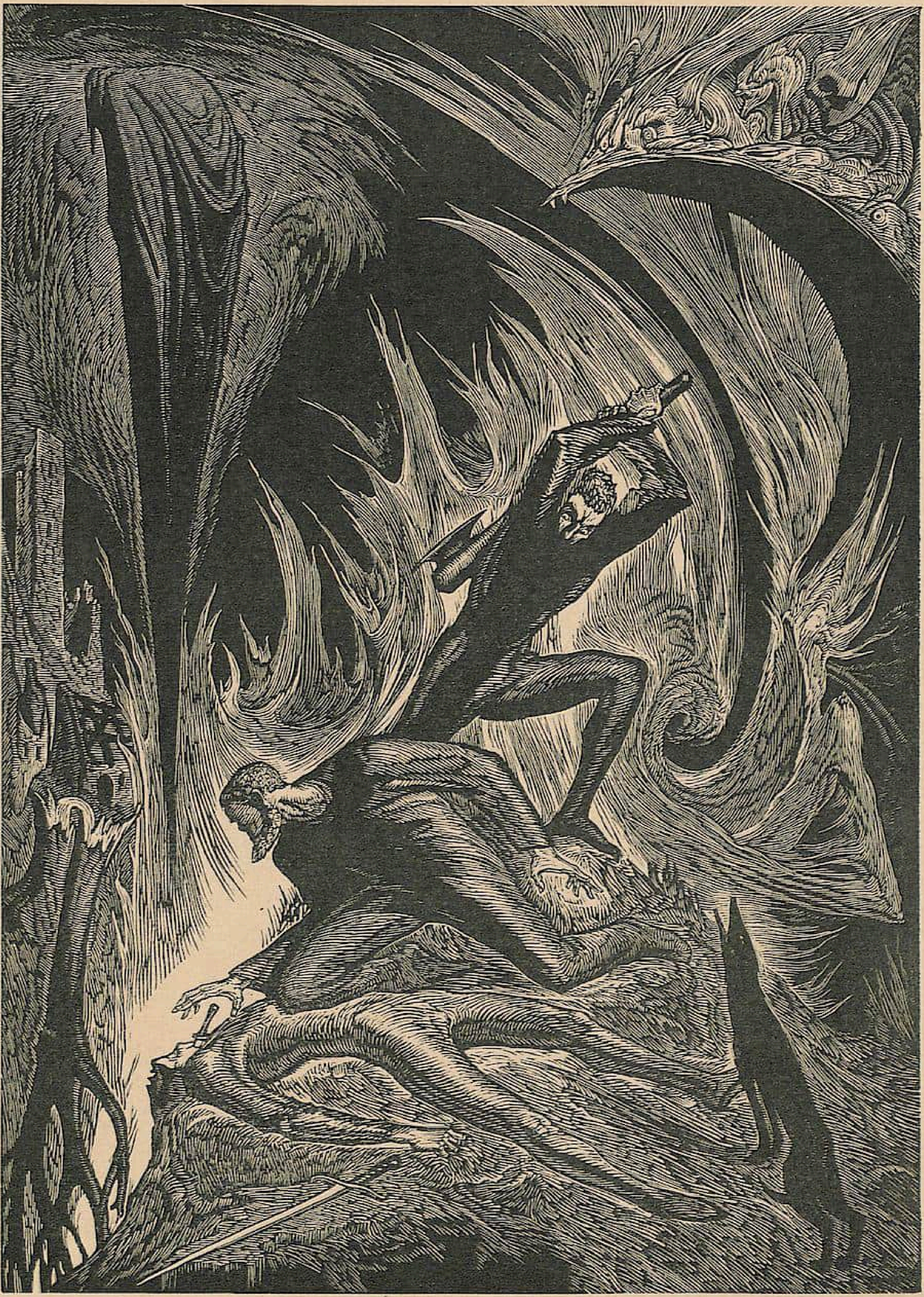
BRUNO GOLDSCHMITT
JUDITH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Aus der Holzschnittfolge „Die Bibel"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

BRUNO GOLDSCHMITT
ESTHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



Aus der Holzschnittfolge „Die Bibel"
Verlag von F. Bruckmann A.-G., München

BRUNO GOLDSCHMITT
AUGE UM AUGE, ZAHN UM ZAHN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Mit Genehmigung von
Paul Cassirer-Berlin

MAX LIEBERMANN
DIE NETZFLICKERINNEN (1894)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN

SELBST-BILDNIS (1911)

ÜBER MAX LIEBERMANN

Bestünde Anlaß, diesem Meister, der erst als Siebziger an die Spitze einer Akademie getreten ist, von heute aus nur noch den Ruhm einer großen Rolle in der Entwicklungsgeschichte anzuweisen, so wäre wenig Ursache, immer wieder und jetzt noch, in einer anderen Zeit anderer Generationen, mit Nachdruck von ihm zu schreiben — zum mindesten für einen der Jüngeren. Entwicklung ist ein fauler Begriff. Verdienste, die in der Historie der Entwicklung zu Hause sind (und bleiben), sind im Licht seienden Tages zweifelhaft. Anerkenntnis von Künstlern und Künsten, die eine Phase der Evolution darstellen, ist eine solenne Form von Galvanisation. Geschichtliche Bedeutung feststellen heißt Dingen und Menschen das Recht auf Gegenwärtigkeit kündigen. (Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan — der Mohr kann gehen.)

Wo wirkliche Leistung ist, da muß sie ohne die reservatio mentalis entwicklungsgeschichtlicher Anerkennung bestätigt werden können. Überflüssig, festzustellen, alles Gute sei spezifisch. Überflüssig, weil es sich von selbst versteht.

Die Genehmigungen für die Wiedergabe der graphischen Arbeiten haben uns erteilt die Firmen: J. Casper, Berlin, für die Abbildung S. 203 unten, Bruno Cassirer, Berlin, für die Abbildungen S. 204, 206, 207, 208 und Paul Cassirer für die Abbildungen S. 193, 196, 197, 199, 200, 201, 203 oben u. 205. Einige der Klischees hat uns der Verlag Ernst Arnold, Dresden, aus dem sehr schönen Liebermann-Band seiner Buchfolge „Arnolds Graphische Bücher" zur Verfügung gestellt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

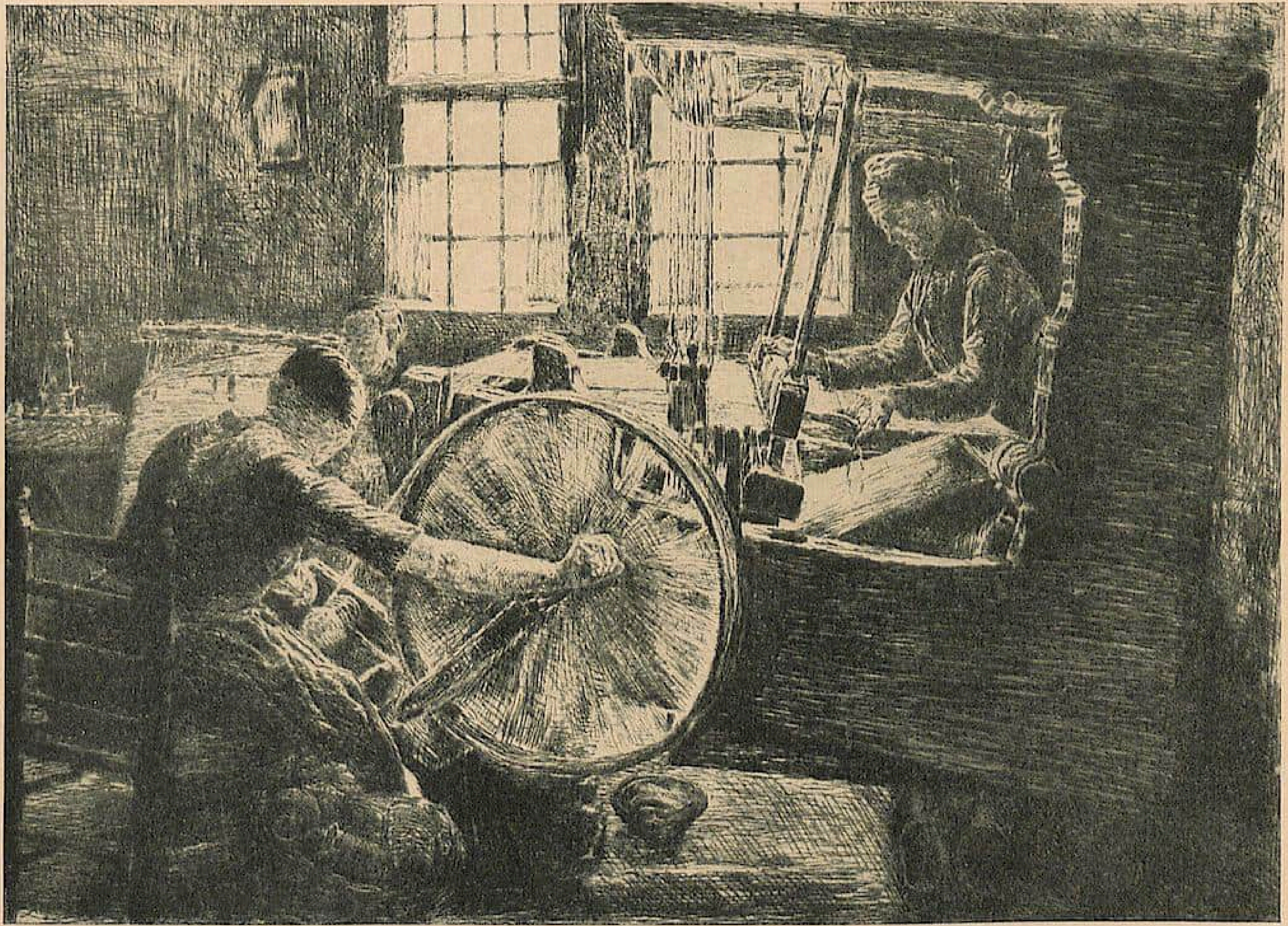
MAX LIEBERMANN GRASENDE ZIEGEN (1887)

Ein anderes ist nicht minder selbstverständlich, ohne daß überflüssig wäre, es festzustellen: alles Gute sei nämlich auch absolut. In unsrer Zeit jedenfalls ist es nicht überflüssig, dies auszusagen. Denn ihr gibt der Aberglaube an die Allerweltsweisheit von der unaufhörlichen Entwicklung noch immer täglich hundert Argumente für und gegen. Vulgäre Sinnesart nimmt alles an, läßt sich nur einigermaßen beweisen, es liege im Zug der Entwicklung und also lasse sich nichts dagegen tun. Aber es ist nicht bloß unnötig, sondern auch läppisch, Erscheinungen, die auf irgendeine Weise wesentlich sind, unter den Gesichtspunkt der Entwicklung zu stellen. Das Interessanteste ist immer das Unhistorische. Das Wichtigste einer Kunst ist die unvermittelte Gültigkeit ihres Daseins und Bleibens; das Unverbrauchte, Unverbrauchbare, die stets geringe Entfernung vom Puls der Lebenden, die es vermögen, an aller Kunst das wahrzuhaben, was den verstaubenden Bedingnissen der Entwicklungsgeschichte entzogen ist und immer an einer Stelle des ersten Plans glänzt oder funkelt.

An diesem Absoluten aller wesentlichen Kunst hat Liebermann teil. Dieser Anteil reizt mehr denn alles, was die Philologen des kunsthistorischen Evolutionismus und der kunsthistorischen Kategorien als seinen Moment in der Geschichte eines Jahrhunderts nachgewiesen haben. Solcher Nachweis bleibt der Kunst selbst im Grunde fremd. Was könnte er über das allezeit prompte Leben aller wesentlichen Kunst wohl aussagen? Kunst — das ist Spannung, Vergegenwärtigung einer Spannung, Unbedingtheit einer Spannung. Den Grad einer Spannung fühlen, Bussole einer Stromstärke sein, einerlei ob es sich um eine Miniatur des zehnten Jahrhunderts oder um eine Radierung des zwanzigsten handelt: dieser Zustand erst würde bedeuten, daß Kunst begriffen ist, Kunst selbst, das ewig Immediate daran, nicht das von den Historikern Mediatisierte. Kunst — Identität oder Verwandtschaft der Spannungen. Bevor nicht dies Eine aller Kunst gesehen ist, ist nichts gesehen.

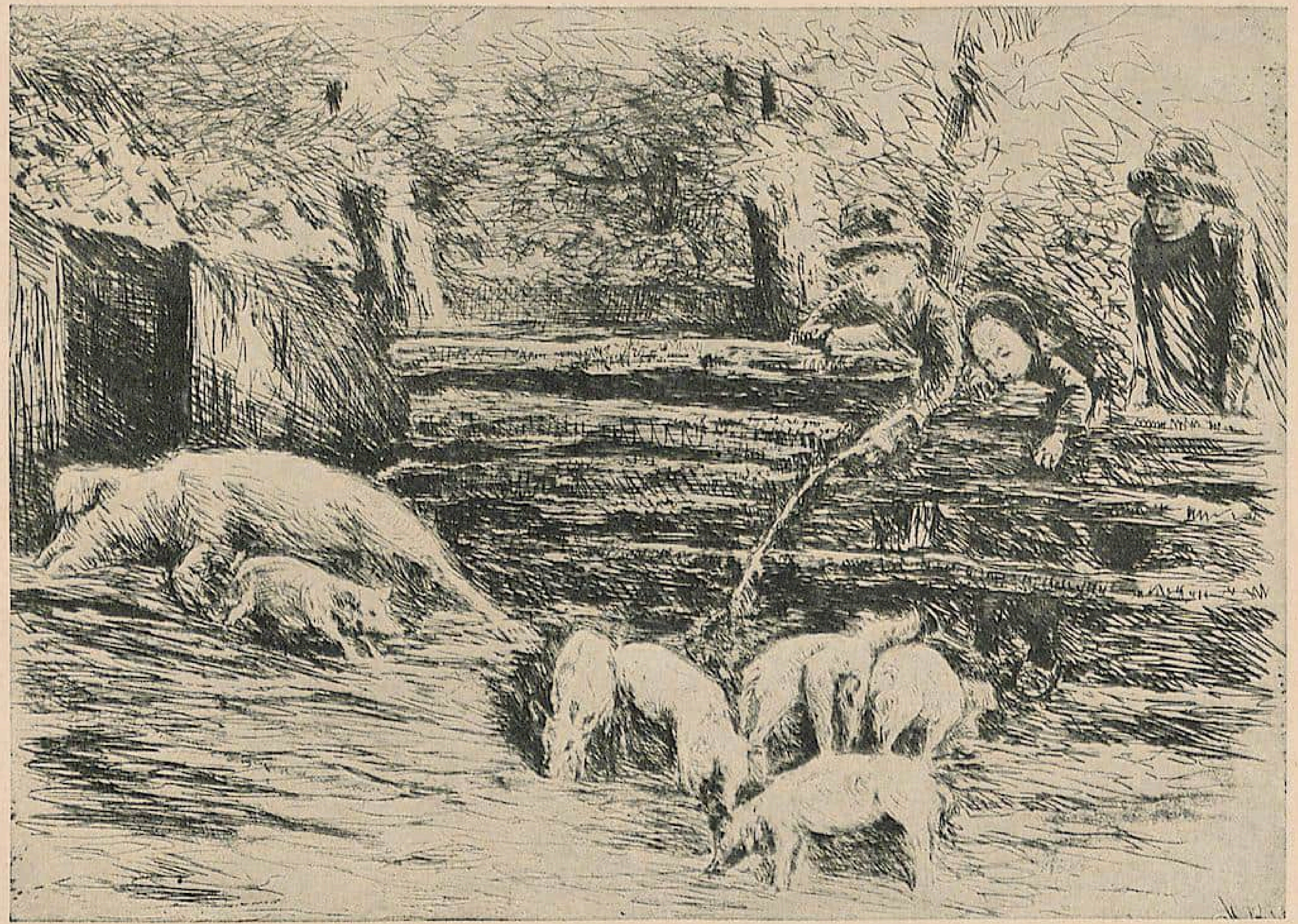
Dies nun ist das Schauspiel Liebermann: daß seine Kunst, wo immer sie auf die Höhe

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN DER WEBER (1883)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN DIE FERKELCHEN (1890)

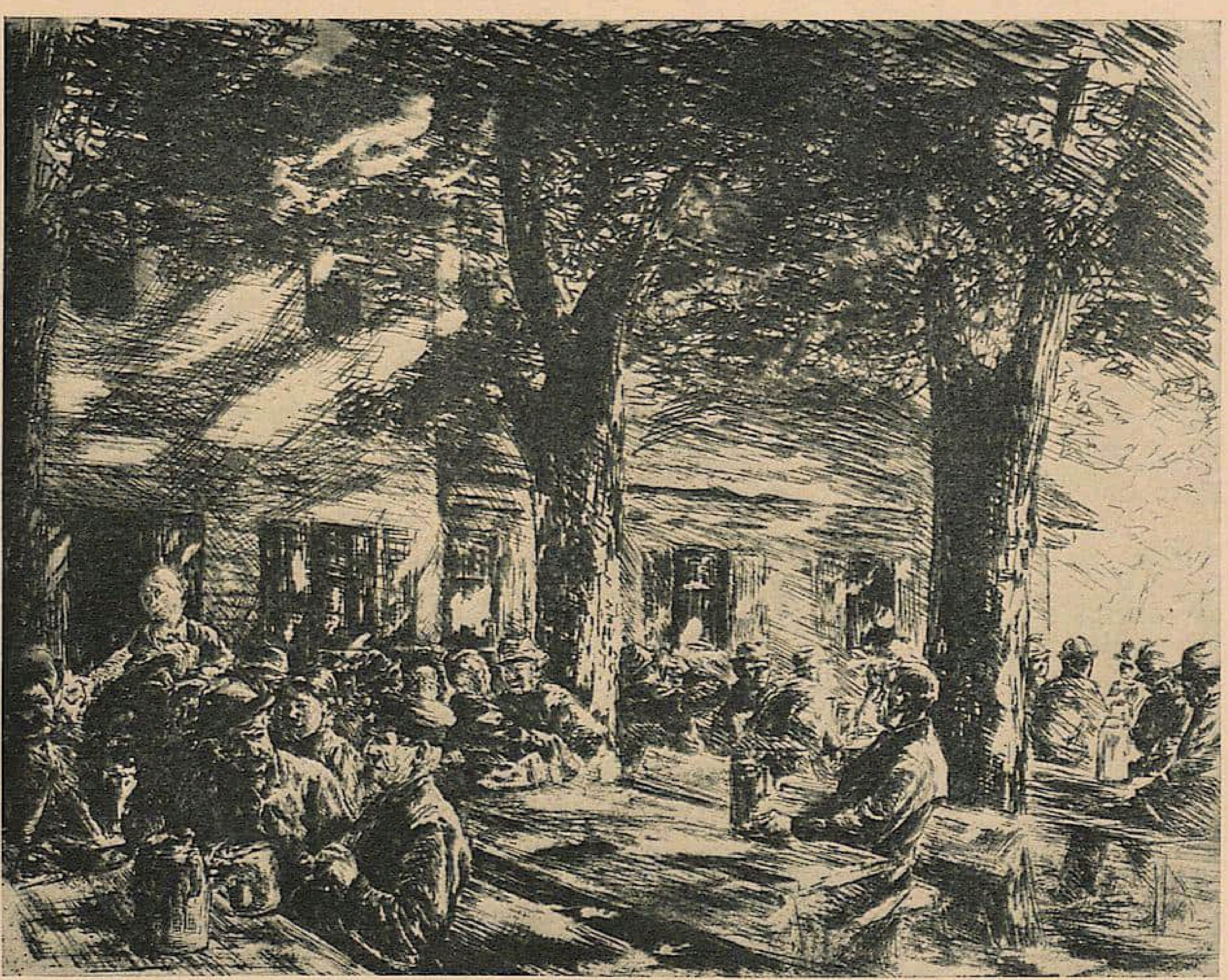
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN DAS ALTMÄNNERHAUS (1890)

ihrer selbst und seiner besten Möglichkeiten gestellt ist, Manifestation von Spannung bedeutet. Gleichnis auch dieses Lebens ist der angezogene Bogen. Der Nerv ist gestrafft; Rücken, Schenkel, Arme sind elastisch; der Blick aus dem Kopf ist ein spitzer Pfeil mit bebender Federung, der Abschuß sicher und rasch — so rasch und rassig, daß zwischen ihm und dem Ziel, das ungefähr nie verfehlt wird, weder Zeit noch Raum zu liegen scheint.

Diesem Zustand, der an Liebermanns Kunst das wichtigste bezeichnet, ist sein Fanatismus für das Augenblickliche — den man Impressionismus und auch Naturalismus nannte — schon wie ein besonderes Element der Spannung zugespannt und eingespannt. Impressionismus und Naturalismus sind an sich selbst noch nicht die geringste Gewähr für Spannung. Es gibt Klassizisten, die gespannt, gibt Impressionisten ad hoc, die lahm sind. (Es gibt auch Expressionisten, die ohne Spannung sind, und andre, deren Bogen so gespannt ist, daß

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN KELLERGARTEN IN ROSENHEIM (1895)

der Scheitel bereit scheint, zu bersten. Die Kategorie, die Schule besagt noch gar nichts — auch wenn ein maximalistisches Programm von Spannung das ihre ist.) Wo aber zur allgemeinen Spannung eines formalen Temperaments noch die besondere einer Begierde nach dem Bild der Sekunden kommt, da wird die Spannung einer Kunst freilich zwiefaches Beispiel und Maß des Prompten, Aktuellen, Gegenwärtigen. Spannung des allgemeinen Formsinns schießt mit einer vibranten Welt des Thematischen zusammen — Spannung alles Künstlerischen und einer Individualität, in der das Künstlerische eine ihrer Inkarnationen fand, mit der speziellen Gespanntheit im Leben eines besonderen Zeitalters. Eines Zeitalters, dessen Rhythmus der Nerv im Tempo ist und dessen Inhalte noch sichtbar auch im Gesichtsfeld der Vierzigjährigen liegen: Natur, schon arme, proletarische Natur; das Soziale; das Auge, das von seinen eigenen Fähigkeiten zur Wahrnehmung auch der imponderabilen Sichtbarkeiten besessen ist, Maniaque des Wirklichen, aber auch Maniaque des Imponderabilen, des optisch kaum noch Faßbaren und in Wahrheit schon Poetischen.

Doppelte Spannung wurde nun von Liebermann exemplarisch festgemacht. Daß dies auf spezifische Weise, nach den Gesetzen einer Generation geschehen mußte, ist natürlich; klar aber auch, daß die besondere, die temporäre und persönliche Art doch eine Erscheinung auch des Allgemeinen ist, das immer gilt. Von seiner eigenen Leistung wie von einem Krampf ergriffen, blieb Liebermann eines Tages stehn. Er selbst ist es wohl gewesen, der gesagt hat, in einem gewissen Alter müsse man vermögen, mit Anstand stehn zu bleiben. Hier ist die Grenze, die das individuelle Schicksal berührt. Was tut es? Hat er den Impressionismus, den seinen, als einen eklatanten Typus formaler Spannung schließlich stabil gemacht, so ist damit auch ein Beweis der Ausschließlichkeit seiner künstlerischen Rasse gegeben. Daß er,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN AUF DER WEIDE (1891)

der doch das Maß der Spannung gar in die Sekunde drängte, sich den verstimmenden Gedanken der Apostel des Evolutionismus an den Lendemain vom Leibe hielt, ist eine Art von Heroismus. Er war und blieb, der er war — tel quel. Auch dies ist eine Ansicht der Situation.

Liebermann, der Maler, dem das malerische Temperament auch den Griffel des Graphikers umtreibt, hat seine Passion für die Zeichnungen des Ingres. Nicht jene Passion der vielen, die von der Linie des Ingres schwärmen, weil sie daraus für ihren pedantischen Begriff von Stil eine edle Nahrung saugen. Die tiefe Dialektik in der Natur Liebermanns sucht die größten Phänomene zeichnerischer Spannung gern und notwendig just am anderen Ende der Welt. Ingres — das ist beinahe das Maximum erfüllter Linie; der Linie, die nicht hängt, nicht schleppt und nachschleift; der Linie, die aufsteht, sich bauscht, sich biegt, sich legt, sich schwingt; der Linie, die nachdenkt; der Linie, die sich feiert und sicher keinen Augenblick in einer Ruhe der Indifferenz, der Passivität versäumt. Die Zeichnung des Ingres — Befehl und Gehorsam, Freiheit und Devotion eines noblen Nervs, der da wacht.

Die Zeichnung Liebermanns, in frühen und in späten Jahren oft von festem und dunklem Gewebe (dies etwa noch in dem prachtvollen Blatt vom Monte Pincio aus 1912), kann effaciert sein wie ein Palimpsest. Mit einem Minimum peripheraler Striche, mit einigen Kommata, mit etwas Rand hält sie dann das Bild. Derselbe Mann beklagt, daß Israëls der letzte Maler gewesen sei, der es noch verstand, ein richtiges Bild zu malen. Ein richtiges Bild: ein Bild im Sinne bürgerlicher Empfindung; ein Bild mit gemütlichem Inhalt; ein Bild, das erzählt, eine Andächtigkeit des Gefühls sättigt und den Aufwand altmeisterlichen Malens kennt. Dies Verhältnis zu Israëls wäre nicht so dicht, stünde nicht das Axiom der großen Spannung des Formalen über allem — auch über der sehr besonderen Verehrung, die den Berliner mit dem Holländer im Persönlichen, im Künstlerischen und im Rassigen verbunden hat. Das

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN DIE LANDSCHAFT MIT DEM ZAUN (1894)

Verhältnis zu Menzel ist nicht anders; nicht allein das Norddeutsche, das Berlinische, das Preußische macht die Gemeinschaft, sondern auch, und vor allem anderen, eine Ähnlichkeit der formalen Spannung.

Freilich ist gerade beim Klang des Namens Menzel noch Entscheidendes anzufügen. Führt Liebermann in seinem Hause am Wannsee den Gast an den Zeichnungen Menzels vorbei, die in Reihen die Wände zieren, so fallen einige Worte, die den Ohren in Jahren nachklingen. Heftige, stoßende Refrains: „Sehn Sie — sehn Sie — das ist organisch.“ Ja freilich das ist es — und von diesen Worten geht dem Nachdenkenden endlich ein neues Begreifen der Dinge auf, auch wenn er längst zu wissen meinte, was organisch ist.

Auch Liebermann ist einmal des Willens gewesen, das Bild zu malen: das Bild im Sinn der alten Meister. Frühe Radierungen geben einen Widerschein der Anstrengung: der Weber und anderes. Dieser Wille wurde eines Tages abgestellt. Aus keinem anderen Grunde geschah es als aus diesem: aus besserem Willen, wirklich nur das Organische zu tun, nicht das Mechanische; nicht das Konstruktive, vielmehr das Natürliche und also Unwillkürliche. Der Begriff des Organischen umschließt den der Abkunft, das Bild der Quelle, des Kosmischen; kurz den Gedanken des Ganzen. Wäre nun demnach der Wille zum Bild — als zum Ganzen — nicht begreiflich, ja legitim gewesen? Scheinbar nur. Denn es wurde erkannt, daß eine Zeit wohl das Ganze und damit das Bild unmittelbar besitzt, die andre Zeit nur mittelbar — daß eine Zeit das Ganze im Ganzen hat, die andre im Teil. Kunst hatte also gerade dann, wenn sie das Organische und drum das Ganze im Sinn behielt, nur das zu tun, was ohne Zwang, ohne den Druck des Mechanischen dem Augenblick entwachsen konnte. Gab der Augenblick nur den Teil, so war das Organische und Ganze im Teil zu suchen. Teil mußte pars pro toto werden. Er wurde es, war nur die Hand mit Sorgfalt auf die Spuren des Organischen und Ganzen auch im Teil bedacht. So geschah es.

So geschah auch das Nächste, das unvermeidlich war. Wurde nach dem Wesen der Zeit die Kunst auf das Fragment gerichtet, so mußte die Zeichnung etwas Offenes behalten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN IN DEN DÜNEN (1896)

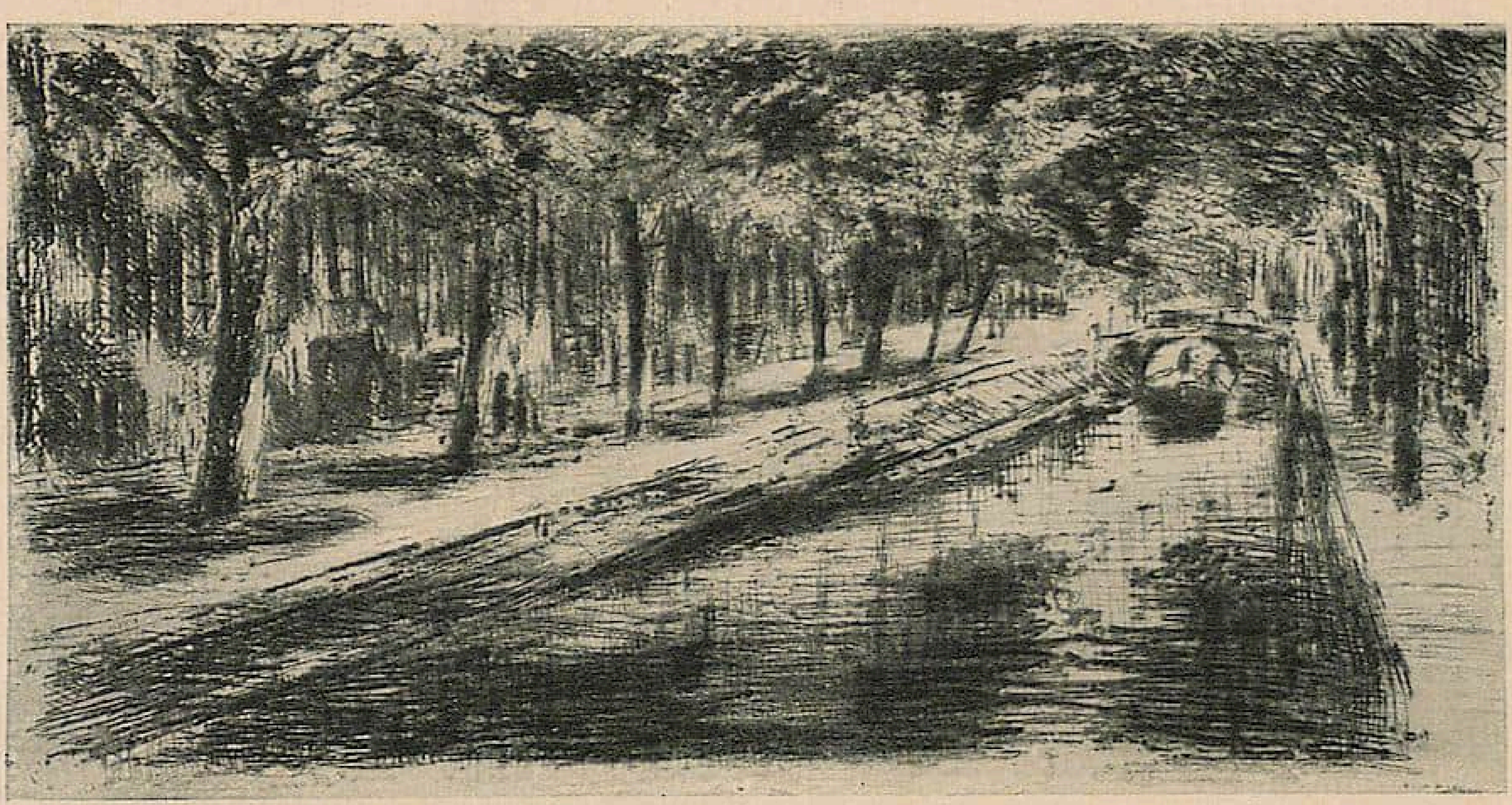
Sie konnte nicht vollkommen geschlossen sein wie eine Zeichnung von Ingres; auch nicht so geschlossen wie ein Blatt von Menzel. War sie ein ausgesprengtes Stück der Welt, so mußte gleichsam eine wunde Seite bleiben, deren wehende Nerven in Luft und Licht einer Ordnung des Unendlichen zustreben.

So ist der Sinn der Anekdote bei Liebermann: beim erzählenden wie beim malenden, beim zeichnenden. Sagt er etwas (und er sagt nur sehr gute Dinge), so ist der Witz nicht Stückgut, das irgendwo, von nirgendher, amüsant aufprallt. Er macht nicht den Witz um des Witzes willen. Die Anekdote des Erzählers hat einen Hintergrund. Die Anekdote des Malers und des Graphikers — pars pro toto. Er hat nie Anekdoten im Sinn der Genreleute gemalt, radiert. Seine Anekdotik ist das rassige Greifen nach den Abschnitten des Daseins, die von den Perspektiven des zeitgenössischen Lebens gegönnt werden — und an denen er, der Malerradierer, nun das Ganze zu messen hat. Anekdote? Fragment? Wer sah, wie er wohnt, der weiß den Sinn dieser Worte. Der Rahmen seines Lebens hat eine klassizistische Ordnung. Sein Blut ist alt, wohlgezogen, von historischer Unendlichkeit. Die Weisheit, die aus der Anekdote kommt, aus dem Paradigma, ist nicht die schlechteste — und nicht die schlechteste Kunst kommt aus dem Segment, aus der Tangente. Hier ist das Geheimnis der Passion Liebermanns für Degas. Anekdote ist das große Bildermalen um 1880, die komponierte Historie. Das Verhältnis verkehrt sich: die eigentliche, vielmehr die schlechte Anekdote liegt dort, bei den Akademikern mit den enormen Leinwanden. Liebermann? Er hat im Radieren wohl etwas von der Meisterschaft des Rembrandt überkommen. Er hätte auch Lust gehabt, in den Spuren des Rembrandt und des Israëls rechte Bilder zu malen. Aber die Zeit hatte diese Bilder nicht mehr — gab sie nicht her. Das Abrupte der Anschauung, vollends der Zeichnung Liebermanns ist Eingeständnis der Tatsache, daß alle Spannung und alles Organische um die Wende des Jahrhunderts aus dem Innersten in die peripherischen Fragmente des Daseins gefahren waren und nur dort wiedergefunden werden konnten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN — BADENDE KNABEN (1896)

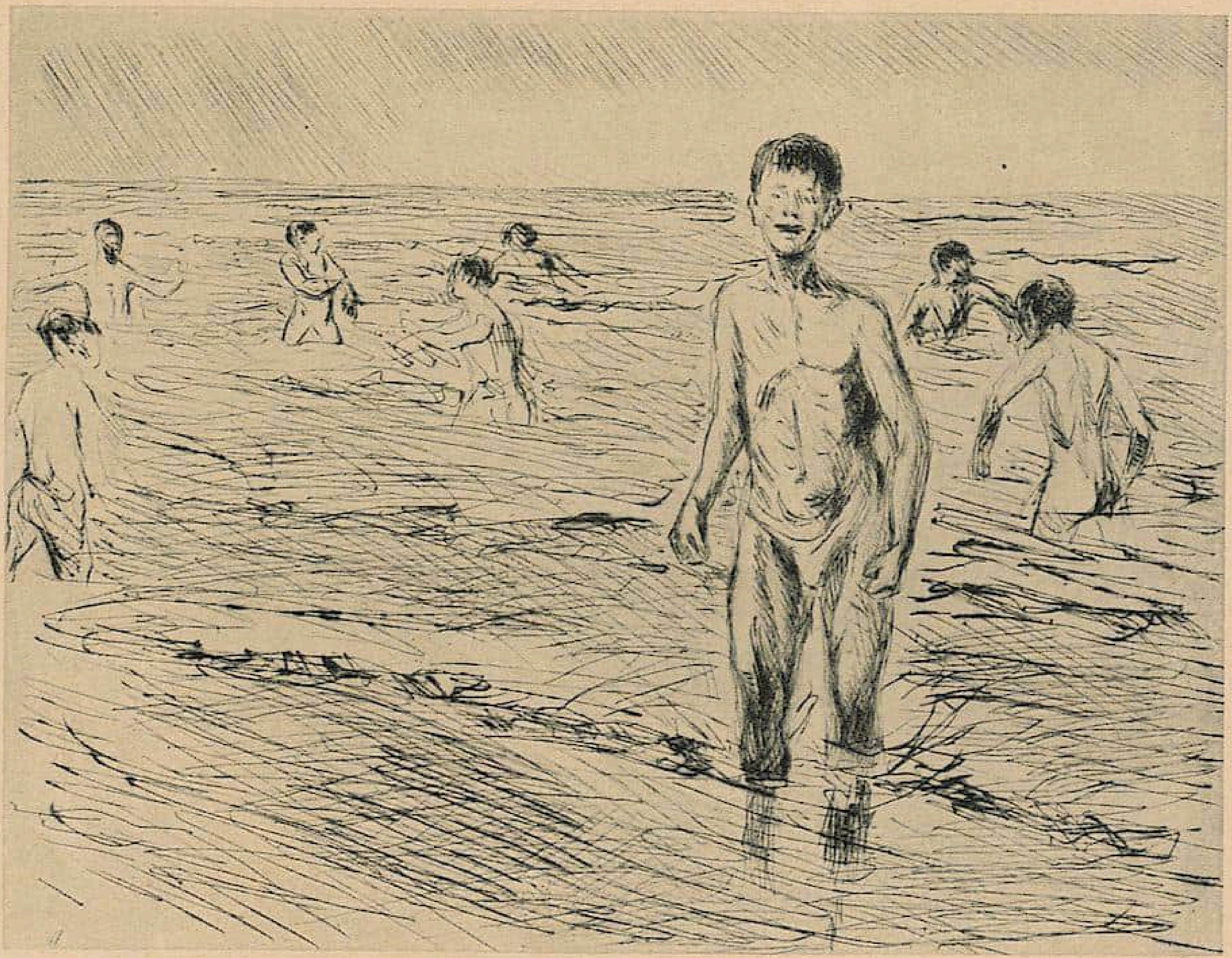
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN KANAL UNTER BÄUMEN

MAX LIEBERMANN DIE KARTOFFELARBEITER (1896)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX LIEBERMANN BADENDE KNABEN IM MEER (1917)

Der natürliche Boden dieser Anschauung war vorgezeichnet. Er hieß Berlin, wohl auch Paris, allenfalls Holland — und wieder Berlin. Sicher hieß er nicht München und am wenigsten Italien. Italien würde zu einer Ganzheit verpflichtet haben, die nicht mehr zu leisten war; zu etwas so Komplettem, wie ein spätes Jahrhundert es nicht mehr besaß, weil die späte Zeit zu vielgliedrig geworden war und in ihren Extremitäten lebte (zu denen auch die Augen gehörten). München war zu sehr, zu traditionell und auch zu manieriert der Kunst (der hohen hehren) bewußt, zu feierlich auch und zu eitel, zu leichtmütig dem einmal eingeführten Kultus des Schönen zugetan, als daß es ein junges Naturell fesseln konnte, das nur im Unmittelbarsten existieren mochte und alles andere, alles nicht schlechthin Gegenwärtige und Organische als eine Schwächung der Spannungen empfand. Berlin: das war nun freilich ein Wesen ohne Herz, und das sehr fehlende Sentiment mußte mit allen Kräften des Witzes, der Nerven, der Dialektik, der Augen ersetzt werden. Berlin — das hieß auch polemisch werden, aggressiv malen, fechtend radieren. Aus dem Bereich des Gemüts war man ausgeschlossen. Darauf kam es nun an, im Zeichen des heiligen Glassbrenner den Kopf und die Ironie des Auges zu üben — Blick, Blick, nochmals Blick, innere und äußere Beobachtung. Der metaphysische Norden Munchs war von Berlin aus das andere Jenseits. Die Linie lag in der ernüchterten, aber sportiv erhitzten Mitte. Auf ihr lagen die Möglichkeiten der Sublimation, welche Liebermann heißt.

Malerei und Graphik sind bei Liebermann nicht getrennte Sphären. Die eine ist eine Version der andern, und eher ist der malerische Naturalismus Führer, als etwa ein graphischer Antrieb, der ins Dichterische aufstiege. Liebermann ist anders als Slevogt, den er aus München herzog, weil die Kunststadt mit ihrer ewigen ästhetischen Prätension aller wahrhaftigen Lebendigkeit gefährlich wurde. Slevogt tat damals gut, von München wegzugehen. Der Dichter ist nur um so gewisser in ihm aufgebrochen. Aus zäherem Gewebe ist Liebermann gemacht. Aber dies wäre töricht, über dem naturalistischen Element das Geistige seiner graphischen Spannung zu vergessen. Das Charmante und das Unheimliche der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

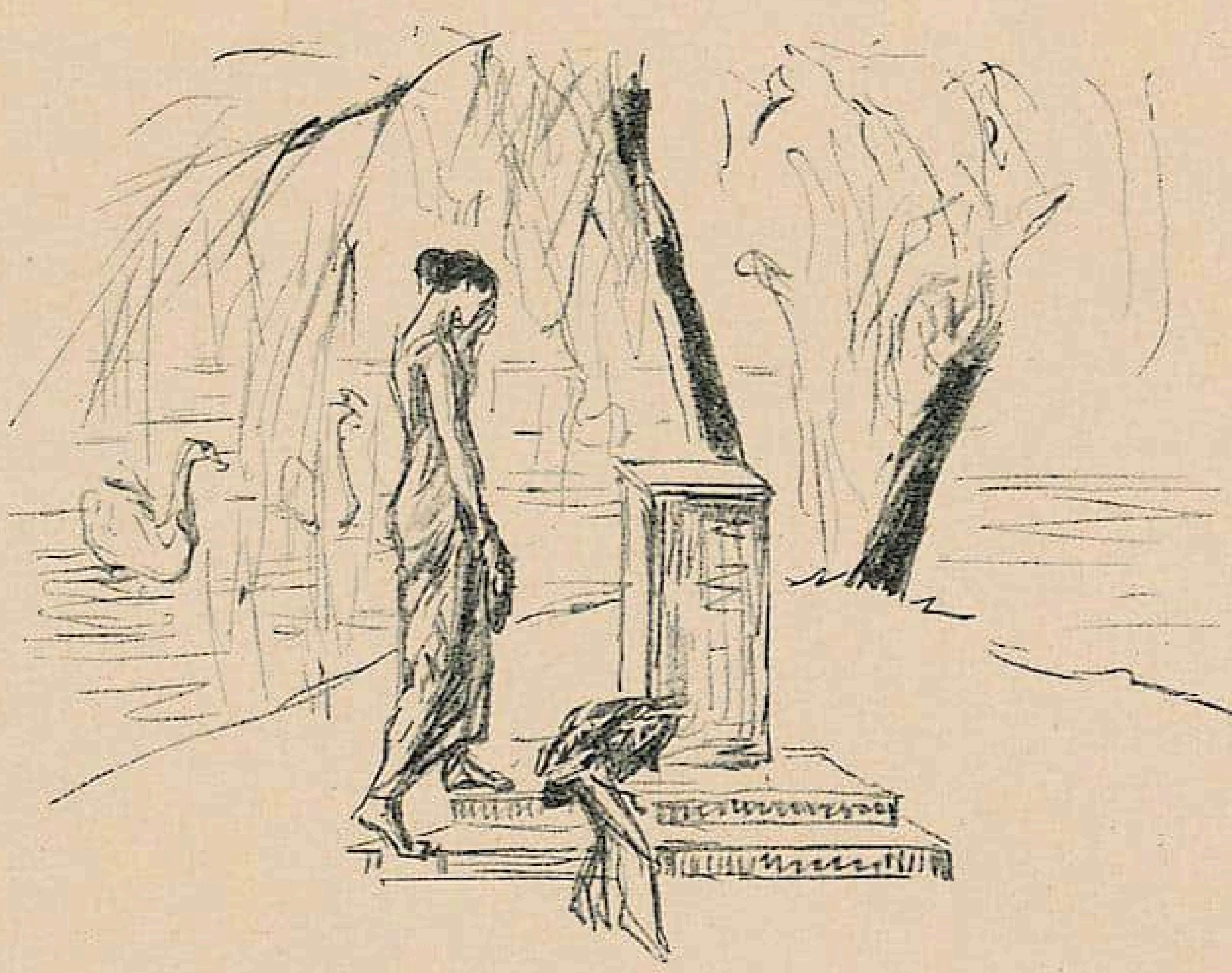
MAX LIEBERMANN POLOSPIELER (1912)

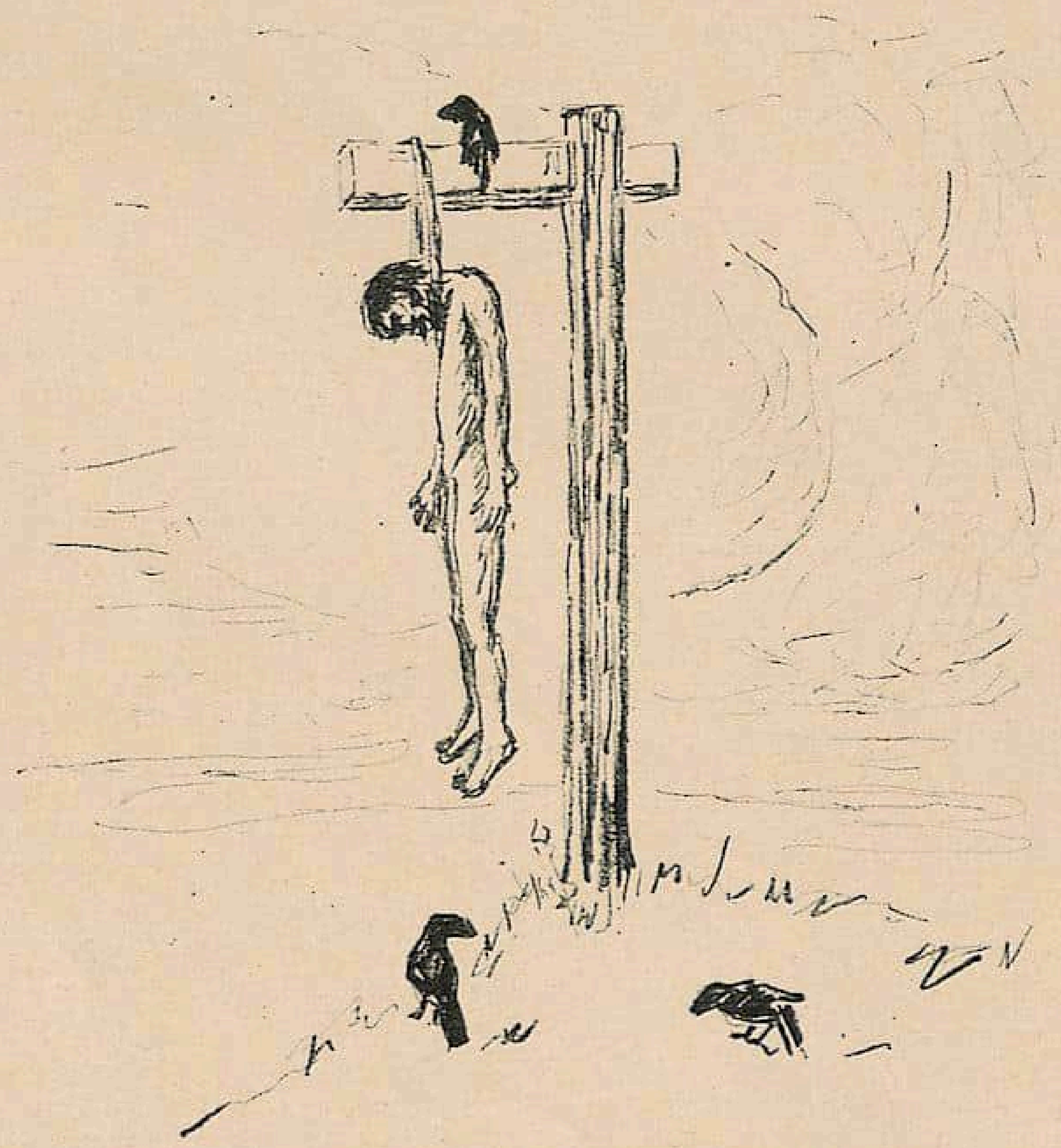
Franzosen blieb ihm fremd; auch das Gemütliche der Maris und des Mauve. Er schuf ein gesteigertes Berliner Sec, das von der äußersten Klugheit der Augen und des Intellekts in der Höhe der Wirkung erhalten wurde. Aber er hatte wahrlich recht, wenn er für diese Leistung den Titel der künstlerischen Abstraktion in Anspruch nahm. Wohl sagt er, letzten Endes sei jeder Maler Porträtmaler. Seine Dialektik, die alles beherrscht, und seine Kunst, die mehr umfaßt, als die Oberflächlichen und Absprechenden sehen, fügen ohne Widerspruch hinzu: Natur sei „immer nur Kanevas für ein Bild". Die eigentliche Textur, die dichtere, wird von der Kunst in die Quadrate des Stramins gestickt, der Natur genannt ist. Ausführung wird von Liebermann als künstlerische Erfindung, Technik als eine Angelegenheit der Phantasie begriffen und gehandhabt. Er will die Natur. Er will sie mit einem Radikalismus für das gegenwärtige Tatsächliche, für die prompte Wirklichkeit, der seinesgleichen sucht. Aber er haßt zugleich die Schwere des Objekts und erregt sich an Degas, der nichts Positives, nur Suggestives gegeben habe.

Dies etwa sind die Standorte, von denen Liebermanns Kunst zu begreifen wäre. Auf engere Art ihr genugtun wollen, heißt ihr zu wenig tun. In Strichen gespannt, in Kommata organisch, in Partikeln von Kurven erfinderisch zu sein, das Naturalistische aber nur als eine Hilfe der Spannung, des Organischen und jenes zeichnerischen Getümmels zu nehmen, das er als eine Sache der Phantasie begreift — dies ist der offenbare Vorzug seiner Graphik; wie es die Mitgift seiner ganzen Kunst ist, die in einem graphischen Oeuvre von großem Umfang und hoher Qualität noch einmal sich selbst gegenübertritt. Noch einmal — als ein neues Beispiel jener „unendlichen Kunst", die Liebermann dem witzigen, kaustischen, wahren, dem wissenden und könnenden Menzel verehrend nachrühmte.

Beruft er sich auf die Notwendigkeit sinnlicher Anschauung der Natur für alle bildende Kunst, und ist da ein Kreuzweg, an dem die Reise derer von Kubin bis Klee von der seinen sich trennt, so wird er wohl der letzte sein, zu leugnen, daß Generationen ihre Rechte und

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin





MAX LIEBERMANN ▫ AUS „54 STEINDRUCKE ZU KLEINEN SCHRIFTEN VON H. v. KLEIST“. OBEN TITELBLATT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN

AUS „54 STEINDRUCKE ZU KLEINEN SCHRIFTEN VON HEINRICH v. KLEIST“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX LIEBERMANN — AUS „54 STEINDRUCKE ZU KLEINEN SCHRIFTEN VON H. VON KLEIST“ ▫

ihre Schranken haben. Er selbst, als er von Degas schrieb, hat über den Umschlag der Generationen, ja über ihre Unversöhnlichkeit gescheite Worte gesagt. Im übrigen muß er wissen, er vor vielen, daß endlich doch nur das Gemeinsame, das Perennierende aller Kunst entscheidet: die Spannung, das Organische, die Aufregung der Phantasie — drei, die über allen evolutionären und gegenständlichen Gegensätzen (oder Schlacken) alle wesentliche Kunst gegenwärtig und lebendig halten. Die neuen Generationen aber haben an ihm die schneidende Parabel einer Kunst, die sicher weiß, daß Kunst ein Wirkliches haben müsse — welches brennende Wirkliche es nun auch sein möge — und daß alles darauf ankomme, mit dem erlebten Wirklichen ganz genau und ganz radikal zu sein.

Wilhelm Hausenstein

MAX LIEBERMANN — AUS „54 STEINDRUCKE ZU KLEINEN SCHRIFTEN VON H. VON KLEIST“ ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ RHEIN — BILDNIS FRAU v. H.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ RHEIN MIDDELBURG

Nationalgalerie, Berlin

FRITZ RHEIN

Wie immer man im einzelnen die Leistungen der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts beurteilen mag, darüber besteht heute kein Zweifel mehr, daß das letzte Drittel für sie eine Zeit höchster Blüte gewesen ist. Ja, man muß bis auf Dürer und Holbein zurückgehen, will man eine Epoche nachweisen, mit deren Kunst die Leistung des genannten Zeitraums verglichen werden kann. Wir begnügen uns hier damit, den Tatbestand festzustellen, ohne den Ursachen nachzugehen, die zu jener glänzenden Offenbarung des in unserem Volke schlummernden künstlerischen Genius geführt haben.

Naturalismus und Romantik sind die beiden Pole, zwischen denen sich das deutsche Kunstschaffen bewegt. Die jeweils führende Richtung in der Malerei nähert sich bald dem einen, bald dem andern Pol, die Tätigkeit der Maler bringt aber auf beiden Wegen Leistungen von Ewigkeitswert hervor. Innerhalb der angedeuteten Grenzen treten Persönlichkeiten auf, in denen sich Eigentümlichkeiten bestimmter deutscher Stämme und Landschaften offenbaren; neben und über Männern dieses Schlages stehen Künstler von rein individueller Art. Zwar erfährt die deutsche Malerei seit den achtziger Jahren eine starke Beeinflussung von außen, hauptsächlich von Frankreich, aber es ist nicht zu verkennen, daß die Einflüsse selbständig verarbeitet werden; nur kleine Geister bleiben in der Nachahmung stecken. Auf dem Boden moderner Städte entsteht neues künstlerisches Leben, allenthalben bilden sich Sezessionen, die den Kampf gegen veraltete Begriffe und Formen aufnehmen. Die Akademien haben einen schweren Stand und behaupten sich eigentlich nur, weil sie sich den neuen Richtungen anpassen. In den Kampf der Alten und Jungen greift eine geschulte Kritik ein. Der Kunsthandel dehnt das Feld seiner Tätigkeit nach der ideellen wie der materiellen Seite hin aus; durch Anregung, die er vermittelt, wird er zu einem wesentlichen Faktor der Erziehung für Künstler und Publikum. Dem gesteigerten Interesse an allem, was Malerei heißt, kommt eine Unterweisung der breiten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ RHEIN GÄRTNEREI

Massen durch Kunsthistoriker und gebildete Laien zugute, deren manche, von der alten Kunst ausgehend, die Moderne in den Kreis volkstümlicher Betrachtung ziehen.

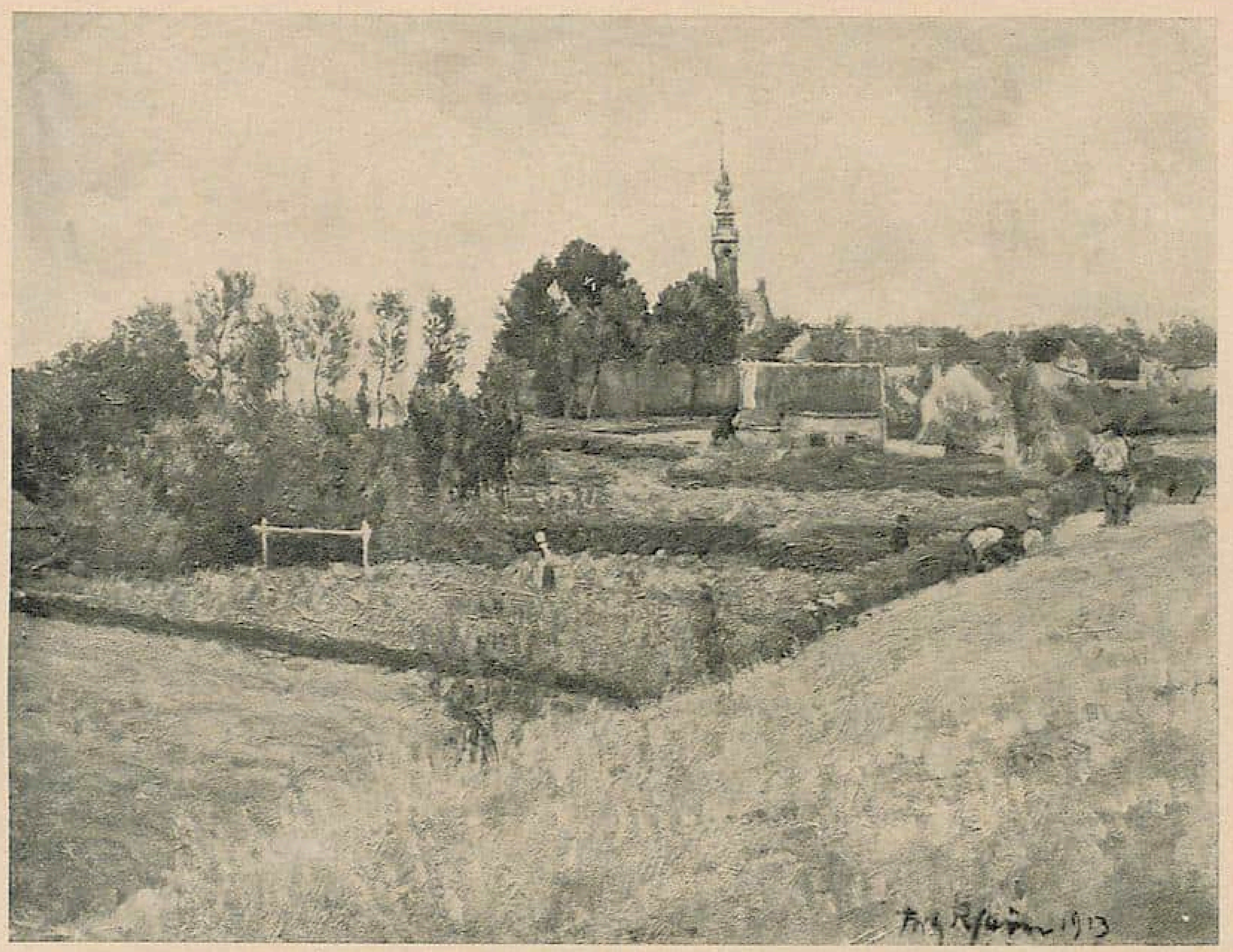
Hat sich erst die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts klassische Bedeutung für die Geschichte der deutschen Malerei besitzt, so kann das Augenmerk der Kunsthistoriker sich nicht mehr auf die Betrachtung längst bekannter führender Persönlichkeiten beschränken. Vielmehr muß sich ihr Interesse mehr und mehr den Meistern zuwenden, die, aus inneren oder äußeren Gründen, weniger bekannt geblieben sind und doch im stillen ihre Wirkung ausgeübt haben.

Die Leistung eines Orchesters hängt von der Tüchtigkeit aller seiner Mitglieder ab, wenn auch der Tätigkeit des Dirigenten das Hauptverdienst zufällt. Wendet man diesen Vergleich auf die Berliner Secession an, die in neuerer Zeit von allen Künstlerverbänden Deutschlands den nachhaltigsten Einfluß auf den Werdegang der deutschen Malerei gewonnen hat, so wird man unschwer bemerken, daß verschiedene Künstlerpersönlichkeiten von Rang die ihnen gebührende Würdigung bis heute nicht gefunden haben. Es stand Max Liebermann ein moralisches Recht zur Seite, als er sich zum Führer dieser Künstlergruppe emporschwang, denn an künstlerischen Fähigkeiten, an Schärfe des Verstandes und der Kritik und nicht zuletzt am Willen, guter Kunst die Wege zu ebnen — die Organisation lag mehr in den Händen des gewiegten Kunsthändlers Paul Cassirer als bei ihm —, war kaum jemand berufener als er, die Leitung der Berliner Secession in die Hand zu nehmen. Aber die Stellung, die Liebermann eroberte, sammelte alles Interesse so sehr auf seine Persönlichkeit, daß Talente, die unter anderen Umständen ihr Licht hätten leuchten lassen, lange im Dunkel blieben. Zu diesen gehört Fritz Rhein.

Wenn wir in folgendem versuchen, sein Werden und Schaffen kurz zu betrachten, so fordert uns hierzu nicht bloß die Überzeugung auf, daß er auch heute, wo er sich doch großen Rufes erfreut, noch zu wenig bekannt und geschätzt ist, sondern wir lassen uns auch von dem Wunsche leiten, einen Ausgleich für Nachteile anzubahnen, die eine Folge seines allzu bescheidenen und zurückhaltenden Wesens sind.

Ein Vorzug, den ein gütiges Geschick Fritz Rhein gegönnt, vielleicht das edelste Geschenk, das es ihm in die Wiege gelegt hat, waren der sittliche Ernst und die Begeisterung für Kunst,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

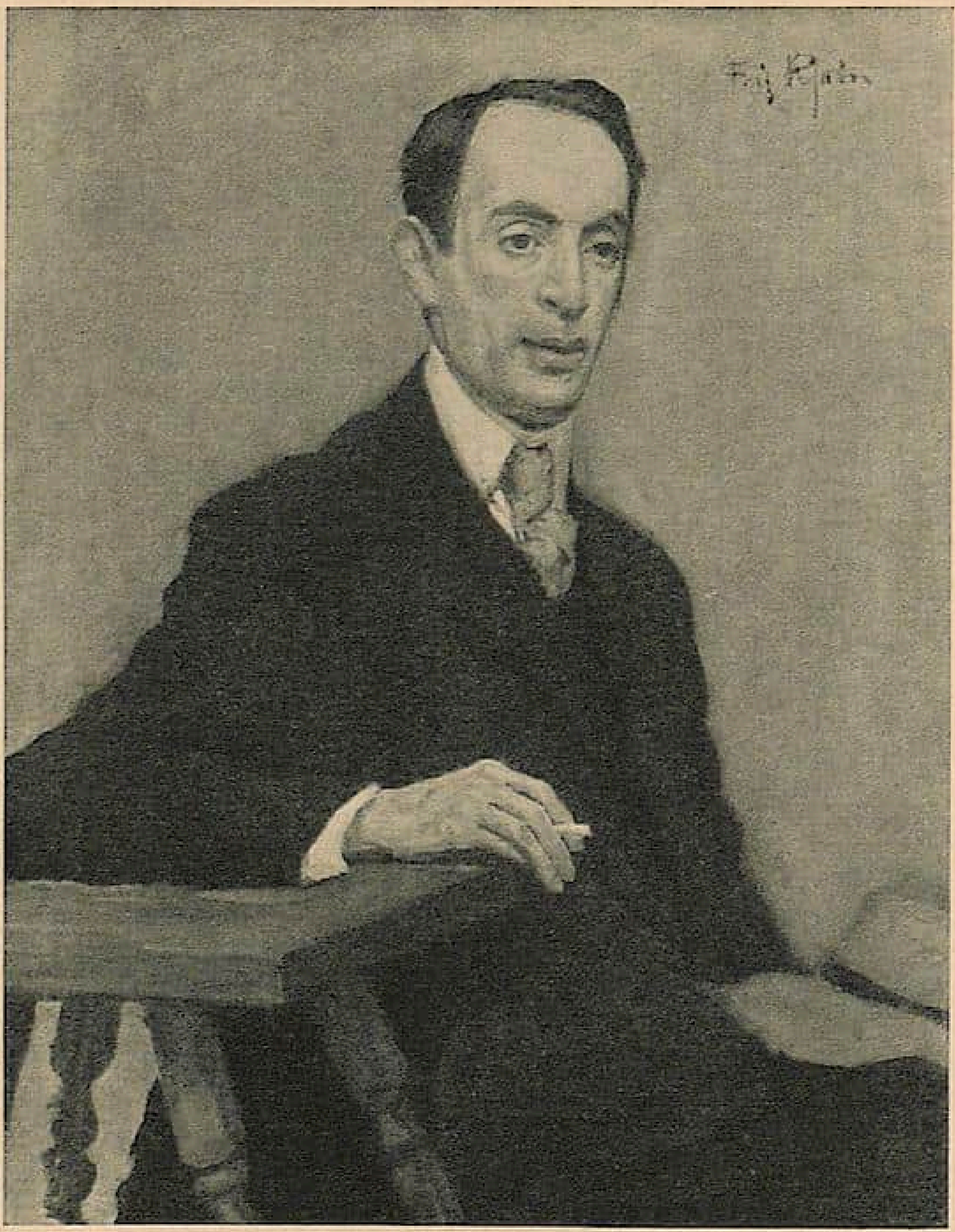


FRITZ RHEIN HOLLÄNDISCHES DORF

die in seinem Elternhause zu Freiburg im Breisgau herrschten. Der Vater, dem Berufe nach Offizier, malte mit einem Schüler Canons, den er durch einen Zufall kennengelernt hatte, Köpfe nach der Natur, die den Beifall des gestrengen Lehrmeisters fanden. Und mit Staunen stand Fritz neben beiden, voll Begier, es ihnen gleichzutun. — Die Versetzung der Familie nach Berlin im Jahre 1883 brachte dem heranwachsenden Knaben erwünschte Möglichkeiten, sich selbst in der Kunst zu versuchen; sie gipfelten später in der sonntäglichen Unterweisung durch einen Maler Striowski. Ein weit bedeutsameres Ereignis aber als die Übersiedelung nach Berlin und Danzig, die ihr folgte, bildete im Entwicklungsgang des Kunstbeflissenen der Weggang des Vaters von Berlin nach Kassel. Dort fand der Sohn Gelegenheit, in die Malklasse des Akademie-Direktors Louis Kolitz einzutreten. Damit ist gesagt, daß der junge Maler einen besseren Lehrer kaum hätte finden können. Kolitz besaß nicht bloß gute Eigenschaften, deren sich auch andere Akademiedirektoren rühmen konnten, wie Talent zum Zeichnen und Fleiß, sondern eine ungewöhnliche Fähigkeit, malerische Eindrücke zu erfassen und wiederzugeben. Beständig wiederholte Versuche führten Kolitz in die Technik und den Geist der alten Niederländer ein. Hierbei leistete ihm Fritz Rhein willig Gefolgschaft und bahnte sich so den Weg zu den großen holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, die auch heute noch für ihn unerreicht dastehen. Rembrandt und Frans Hals, diese beiden Namen sind für ihn das Alpha und Omega jeder guten Malerei. Der dämmernden Erkenntnis jedoch von ihrem Wesen vermochten Auge und Hand des Adepten noch nicht nachzukommen. Rheins eigene Bilder aus seiner Kasseler Zeit sind zäh und schwer in der Farbe und befangen im Ausdruck, aber man merkt, wie der junge Vogel die Flügel reckt und zum Schwung ausbreitet.

Da drang seltsame Mär aus des Reiches Hauptstadt nach Kassel. Man hörte von Freilicht und vom Malen in Gottes Natur und sah mit Staunen Werke, die im Freien gemalt waren. Damals noch hoffte Fritz Rhein in München das gelobte Land zu finden und wandte 1893 seine Schritte dorthin, aber er suchte vergebens, was ihm fehlte, denn in München hatte die neue Anschauung noch keine Wurzel gefaßt. Doch blieb Rheins Aufenthalt an dieser Stätte nicht ohne Wirkung. Von moderner deutscher Kunst interessierte ihn am meisten Leibl; der Schwede

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ RHEIN SCHRIFTSTELLER E. FRISCH

Zorn machte einen starken Eindruck; von den französischen Malern gefiel ihm am besten Besnard. Die wirklich führenden französischen Meister waren zu jener Zeit in München noch kaum bekannt. Ein Auftrag wollte, daß Rhein 1897 nach Berlin zurückkehrte. Hier tobte ein heftiger Kampf um den Impressionismus; die Secession, zu der sich entschlossene Männer zusammenfinden sollten, wurde gerade gegründet. Rhein vermißte bei ihr ein einheitliches Programm, da er aber fühlte, daß vorwärts drängenden Talenten in ihr eine Stätte zu freier künstlerischer Aussprache geschaffen wurde, so trat er der neugegründeten Vereinigung bei. Der erste Anblick impressionistischer Bilder, französischer Werke, dann aber auch der Arbeiten Liebermanns, riefen in der Seele des jungen Malers eine Umwälzung hervor. Wie eine Offenbarung kam die Erkenntnis über ihn, daß alle Farbe nur Ausdruck eines Augenblicks und auch die Form nur einen Träger zeitlicher und lokaler Bedingtheiten bedeutet. Die Kühnheit, mit der ein Monet die Lokalfarbe der Dinge ihrer vorübergehenden Erscheinung opferte, seine Pinselführung, die dem gemalten Stoff an materiellen Reiz nur so viel übrig ließ, als es die Zufälligkeit der Umgebung und der Augenblicksbeleuchtung gestatteten, schienen ihm zunächst unerhört. In dem gleichen Maße aber, in dem er sich in das Wesen dieser neuen Anschauung vertiefte, wuchs in ihm die Erkenntnis und der Wille, es auf seine eigene Weise einem Meister wie Monet gleichzutun. Die Berührung mit den Impressionisten machte sich bald geltend. Sie äußerte sich in Landschaften und Städtebildern von strahlender Helligkeit. Das gebrochene Tageslicht im Sinne der Franzosen zu bewältigen, ohne sie nachzuahmen, wurde sein Hauptziel; daneben verfolgte er als eine wichtige Aufgabe, grellen Sonnenschein aufleuchten zu lassen. Fröhliches Jubeln, ein Schrei der Freude nach der Gefangenschaft, die ihm die schwer lastende Tradition der deutschen Atelierkunst auferlegt hatte, klingen in Bildern aus, die 1906, während einer Reise nach den Niederlanden, entstanden sind. Die neu gewonnene Vorliebe für den Impressionismus nahm nichts von der Verehrung für Rembrandt und Frans Hals hinweg. Im Gegenteil: sie wurde gesteigert, als Rhein Gelegenheit fand, die beiden Meister an den Stätten ihres Schaffens zu belauschen. Hier lagen ja die Wurzeln jener Kunst, die im Impressionismus ihre reifsten Früchte hervorgebracht hatte. In feuchter, weicher, farbiger Luft lösen sich die Umrisse der Bauten, der Bäume, Menschen und Tiere auf, und jene Luft umgibt sie mit geheimnisvollen Zaubern. Dazu kam der Anblick der alten ehrwürdigen Städte, deren Kirchen, stolze Rats- und Gildenhäuser die Seele mit Träumen einer fernen glorreichen Vergangenheit umgaukelt. Einer Ebene, die sich in die Unendlichkeit verliert und sich dem Meer und seinen Buchten durch tausend Kanäle vermählt. Türme, die Jahrhunderten getrotzt, tragen einen feierlichen Rhythmus in die weite, ungeteilte Fläche der Landschaft und bieten dem Auge Halt, wenn es sich am Himmel in Nebeln und Wolken zu verlieren droht. Grachten mit keck geschwungenen kleinen Brücken, Reihen vom Winde schräg gewehter Pappeln, fruchtbare Marschlandschaften mit fettem, weidendem Vieh, leuchtende Dünen mit silbrigem Gras und roten Dächern niedriger Fischer-

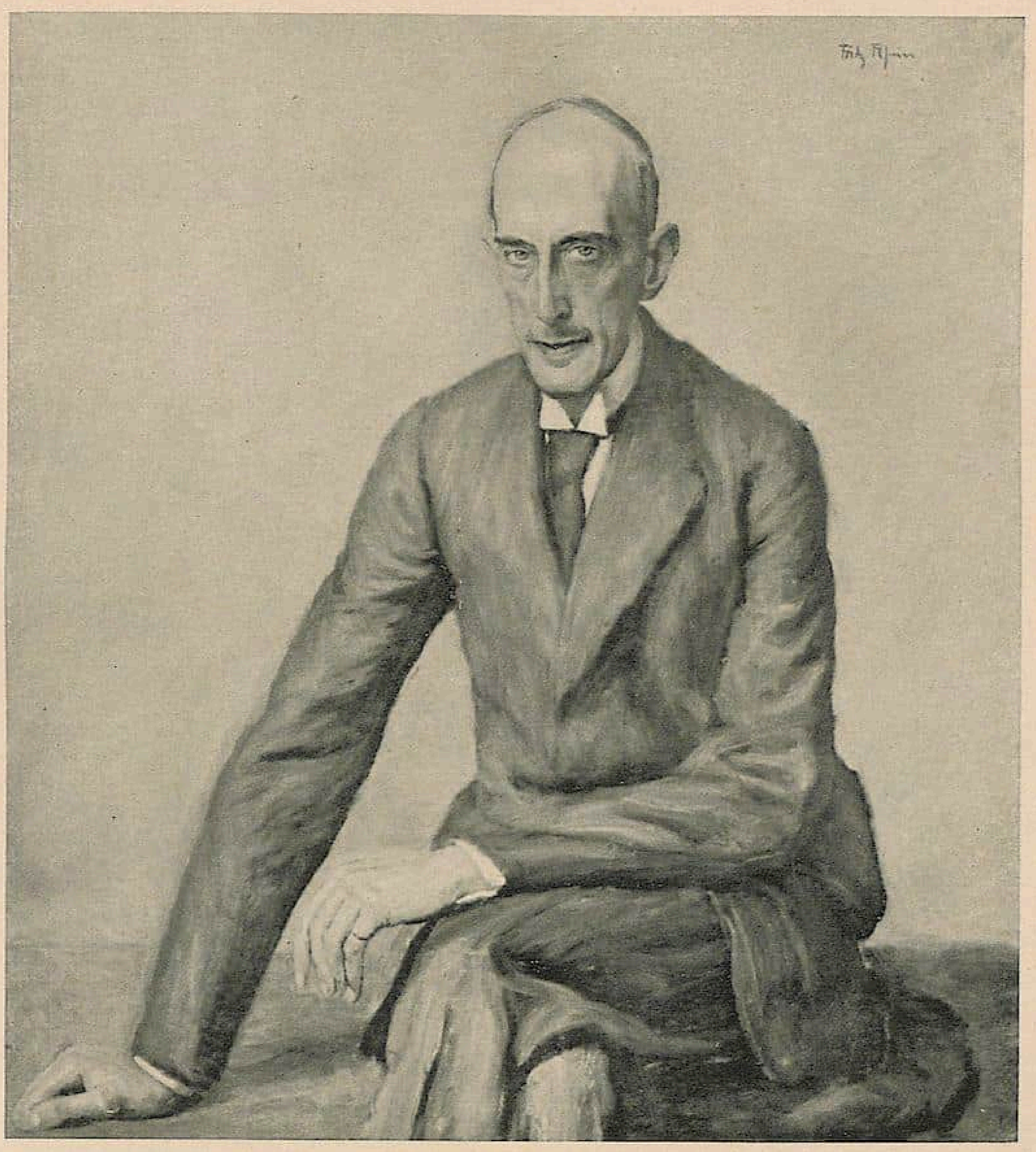
B M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ RHEIN BELLEMY-RADE IN VLISSINGEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

FRITZ RHEIN BILDNIS L. M.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRITZ RHEIN BILDNIS MAX VON SCHILLINGS

häuser, Jahrmärkte und Feste, zu denen das Volk in seiner Landestracht herbeiströmt — das alles zog Rhein unwiderstehlich in seinen Bann. Eine heimliche Neigung zur Romantik hätte ihn leicht in den Fehler verfallen lassen können, nach der Art etwa eines Bürkel, Vautier oder Defregger Geschichten zu erzählen, aber er widerstand der Versuchung. Alles, was Rhein sah und erlebte, setzte sich bei ihm in rein malerische Werte um. Ähnlich wie bei Liebermann, der ungefähr zur selben Zeit in Nordwyk die Art des Volkes und der Landschaft studierte. Mit einem reichen Schatz von Studien und Bildern kam Rhein aus Holland wieder, doch hatte er dieses gesegnete Land noch nicht verlassen, als schon der Entschluß bei ihm feststand, sobald als möglich dorthin zurückzukehren. Der Maler hat dann in der Folge zahlreiche Reisen nach den Niederlanden gemacht, und jede hat ihm neuen Gewinn eingetragen.

Kurz nach Ausbruch des Weltkrieges kam Rhein nach Lothringen und machte dort einen Teil des Krieges mit. Im Laufe vieler Monate fand er reiche Gelegenheit, das Soldatenleben im Freien als Maler zu studieren. Auch außerhalb des Dienstes fehlte es nicht an künstlerischen Anregungen, ja sie ließen ihm keinen Augenblick Ruhe. Eine kahle Ebene mit einem einsamen Baum, auf dem ein Rabe krächzte, ein Reiter auf der Landstraße, die sich in Windungen über einen Hügel hinzog, genügten, seine künstlerische Vorstellung zu erregen. Die

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

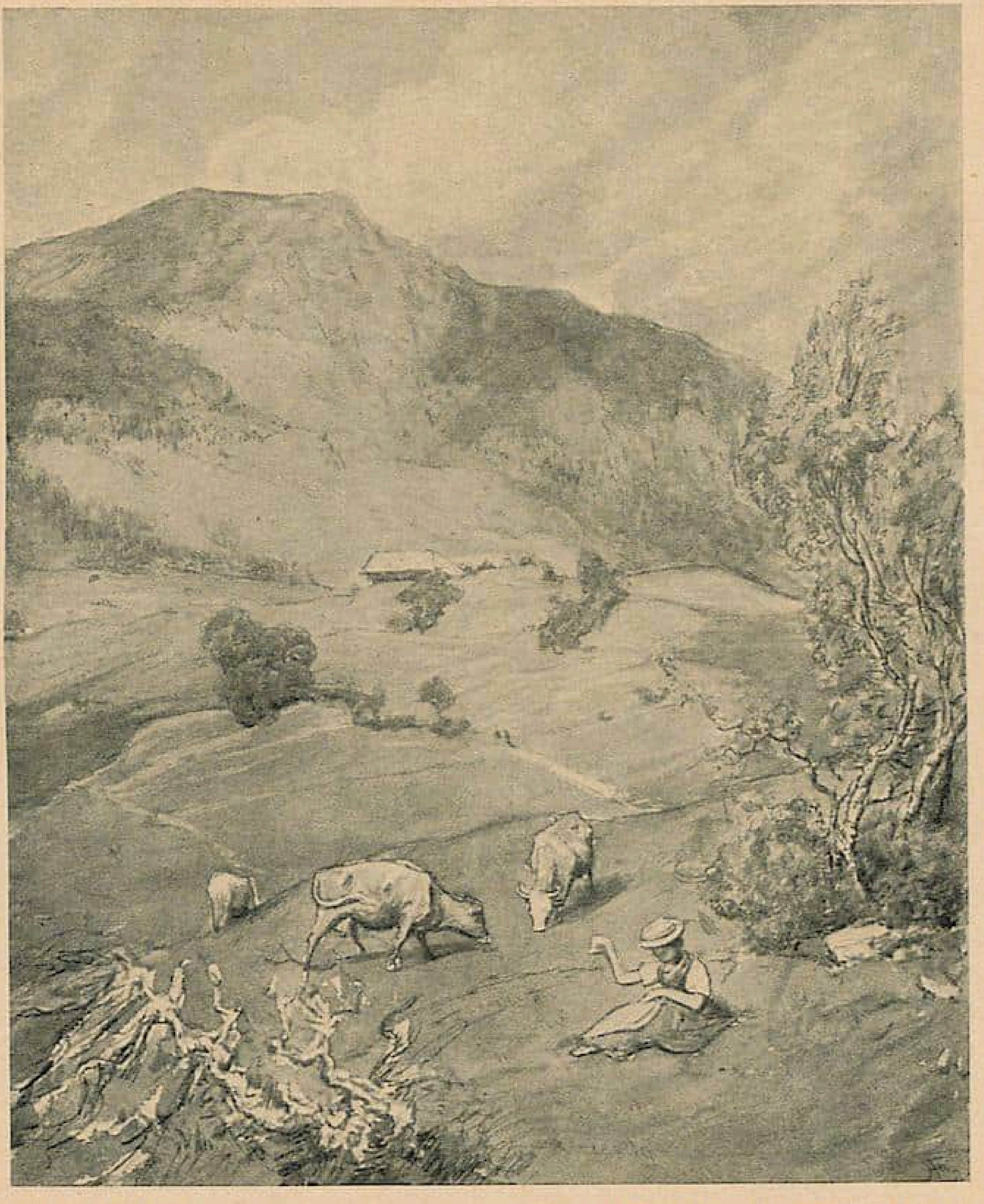
dauernde Bewegung und der ständige Szenenwechsel auf dem Hintergrund einer träumerisch-melancholischen Landschaft füllten Rheins Skizzenbücher. Wie bei diesem Leben Tag und Nacht ineinander übergingen, so fielen die Schranken von Raum und Zeit, und im Anblick einer gewaltigen Natur stiegen die großen Probleme des menschlichen Werdens und Vergehens auf. Gleichnis erschien ihm alles, was des Menschen Dasein ausfüllt, und selbst der furchtbare Krieg und das Schicksal der Völker dünkten ihm nicht viel mehr denn flüchtige Naturerscheinungen. Damals sind unter Rheins Pinsel eine Reihe kleiner Meisterwerke entstanden. Ihre Stärke beruht darin, daß sie kriegerische Eindrücke in sprechende Gleichnisse künstlerischen Erlebens, in Bewegungs-, Licht- und Farbeneindrücke umsetzen und als Stimmungen ergreifend schildern.

Die Kunstgeschichte kennt kaum einen Maler von Rang, der sich nicht in Stilleben versucht hätte. So sehen wir auch Rhein seit seinen ersten Anfängen bemüht, die Vorteile, die es bietet, für die Malerei auszunutzen. Er hat Stilleben von hinreißender Schönheit gemalt, an denen man höchstens aussetzen kann, daß sie zu viel Geschmack verraten. Wie da eine Schale von irisblauer Färbung in einem Bilde von Rhein gegen eine gelbe Vase steht, und wie Schale und Vase mit ein paar weißen Tulpen oder einem braunen Seidenschal farbig zusammengefaßt werden, das läßt sich mit Worten überhaupt nicht ausdrücken.

Von jeher hatte Rhein dem Bildnis Beachtung geschenkt; im Laufe der letzten Jahre ist es zu dem bevorzugtesten Gebiet seiner Tätigkeit geworden, und fast auf keiner großen Ausstellung fehlt mehr ein Porträt von seiner Hand. Dabei hat er sich nie dazu hergegeben, dem Geschmack des breiten Publikums gefällig zu sein. Von dem sich weltmännisch gebärdenden Snobismus bestimmter Kreise hält er sich glücklicherweise ebenso weit entfernt wie von Modeströmungen, politischen Rücksichten und wie die schönen Dinge heißen, die zwar auf die Entwicklung der Kunst einwirken, innerlich jedoch mit ihr nicht das mindeste zu tun haben. Was aber besonders wichtig erscheint: Rhein, der als Maler dem Impressionismus die fruchtbarsten Anregungen und die nachhaltigste Förderung verdankt, läßt den Impressionismus beim Porträt außer Betracht. Er hat erkannt, daß das Bildnis nicht eine rein malerische, sondern eine Angelegenheit ist, die den ganzen Menschen angeht. Objektiv zu sein mit Bezug auf die Persönlichkeit des Darzustellenden, subjektiv im Hinblick auf den Maler — zwischen diesen beiden Forderungen trachtet er einen Ausgleich herzustellen, und er versucht dies auf seine ganz persönliche Art. Wer Rhein kennt, schätzt die Gradheit seines Charakters und die Vornehmheit seines Wesens. Die beiden Eigenschaften, die auch das äußere Bild des Mannes kennzeichnen, prägen sich auch in seinen Bildnissen aus. Hier waltet ein bewußter Wille. Rhein malt nur solche Menschen, zu denen er sich durch geistige Verwandtschaft hingezogen fühlt, und das sind Leute mit innerer und äußerer Kultur. Wo er ferner Charaktere mit Zügen seiner eigenen Persönlichkeit wiederfindet, entsteht ein Typus, den man den Rheinschen Typus nennen kann. Dieser Typus verkörpert in der Zusammenfassung von Vertretern verschiedener Klassen und Berufsstände eine Schicht, der die Wirklichkeit nichts ganz Gleiches an die Seite zu setzen vermag. Wenn man hieran festhält, mag man Rhein den Maler der Aristokratie nennen. Rheins Bildnisse würden freilich den Beifall, den sie, wie unlängst wieder in München, gefunden haben, nicht erregen, wenn nicht ihre Malerei auf der Höhe ihrer geistigen Auffassung stünde, und sich diese Malerei nicht wiederum den Forderungen fügen würde, die sich für den Raumausschnitt, für die Wahl des Hintergrundes, für seine größere oder geringere Gegenständlichkeit aus der jeweiligen Aufgabe ergeben. Aus seinem sicheren künstlerischen Gefühl heraus findet Rhein das richtige Format und die passende „Räumlichkeit", auch wenn er sich darauf beschränkt, dem Hintergrund eine neutrale Gestalt zu geben. Je weiter der Maler fortschreitet, desto ausdrucksvoller wird er in der Farbe. Im allgemeinen gibt sich die Absicht kund, mit wenig Farben eine möglichst reiche Wirkung zu erzielen. Wo in einem fast monochromen Grau als herrschendem Grundton eine leuchtende Farbe, etwa Rot oder Gelb, aufblitzt, pflegt die Wirkung am stärksten, das Kolorit des ganzen Bildes am schönsten zu sein. Hier zeigt sich die Beschränkung, die den Meister verrät. Wenn das Porträt der Parademarsch des Malers ist, so hat Fritz Rhein bewiesen, daß er ihn ohne Schwierigkeit ausführt. Er wäre aber nicht zu den malerischen Leistungen befähigt gewesen, die er vollbrachte, und nicht der Künstler, den wir hochschätzen, wenn nicht hinter seiner Malerei der Mensch mit seiner starken und reinen Seele stünde. G. J. Kern

---

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

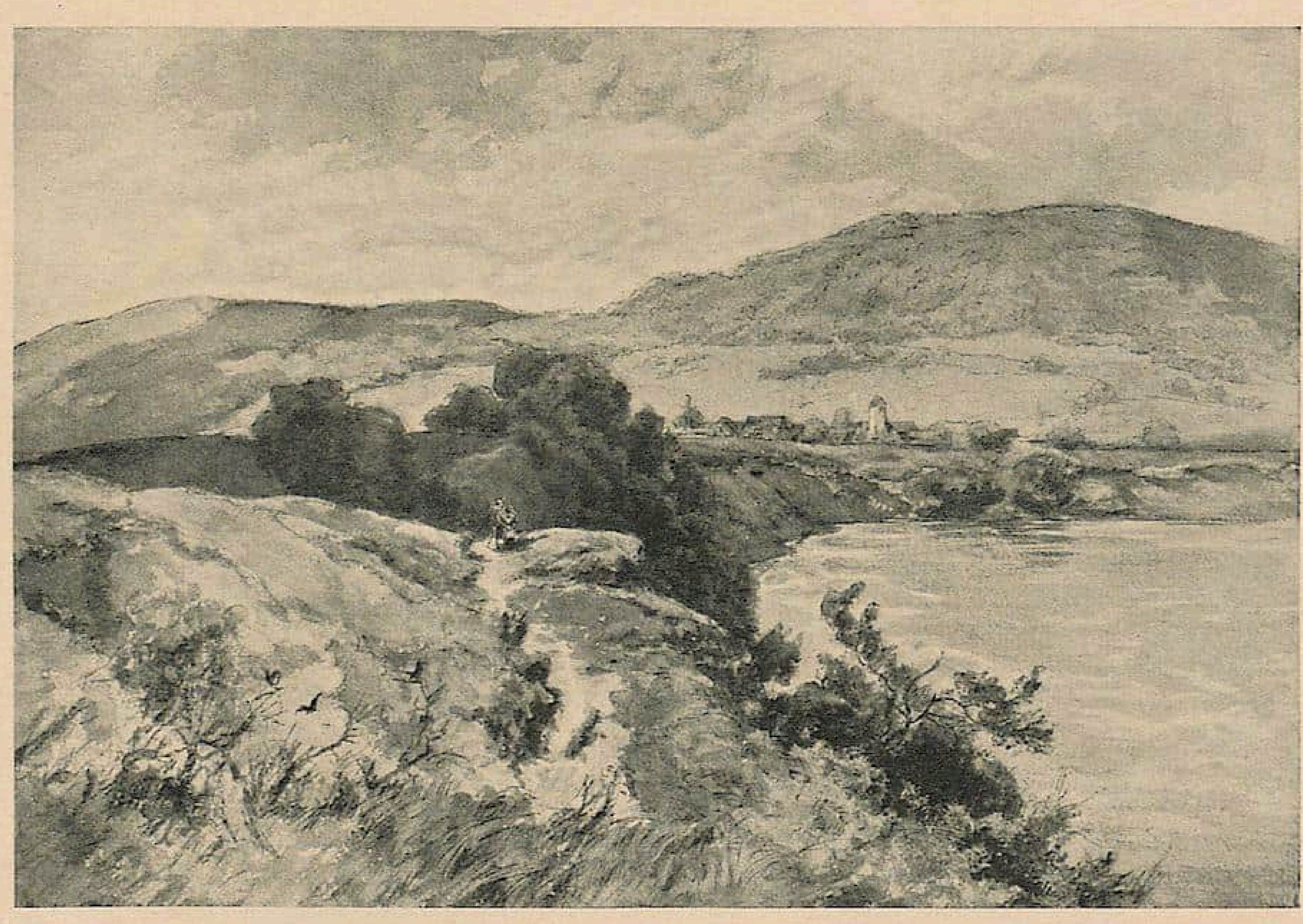


HANS THOMA SCHWARZWALD-LANDSCHAFT (1890)

THOMA-AQUARELLE

Von welcher technischen oder inhaltlichen Seite man an Thomas Kunst herantreten mag, immer offenbart sie sich als aus unerschöpflichen Quellgründen gespeist. Immer wird der hervordrängende Strom der Erfindungen in rastlosem Schaffen zu kunstgemäßen Formen geballt. Unverwelkliche Jugendfrische und beherrschte Gereiftheit gießen ihr strahlendes Licht über das Werk, von frühesten Versuchen an bis zu den spätesten Vollendungen. Selbst wenn man aus unserer im Galopp lebenden und genießenden Zeit die Forderung nach dem „immer Neuen" und von heute nach dem „Morgigen" stellen würde, Thomas Kunst kann sie befriedigen, wenn er auch durchaus nie die Geste des Leichten und Skizzigen, sondern stets die Gebärde des Gelassenen und Geruhigen hat. Seinem in unserer Zeit größten Malwerk in Öl steht ein ebenso großes Griffelwerk in Schwarz-Weiß zur Seite. Die Brücke aus dem Schwarz-Weiß-Gebiet zur farbig gestalteten Formenwelt hat Thoma mit seinen in Wasser-, Öl- und Tempera-Farben bemalten Steindrucken geschlagen. Er hat hier das Graphische durch einfache Farbtöne ins Malerische aufgelöst. In seiner Aquarellkunst hat er seinem malerischen Können aber die sprechende Betonung gegeben. Zur Zeit, als das Malhandwerkliche die große Streitfrage für die Maltechniker war, hat man die farbige Ausdeutung für die graphische Form

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



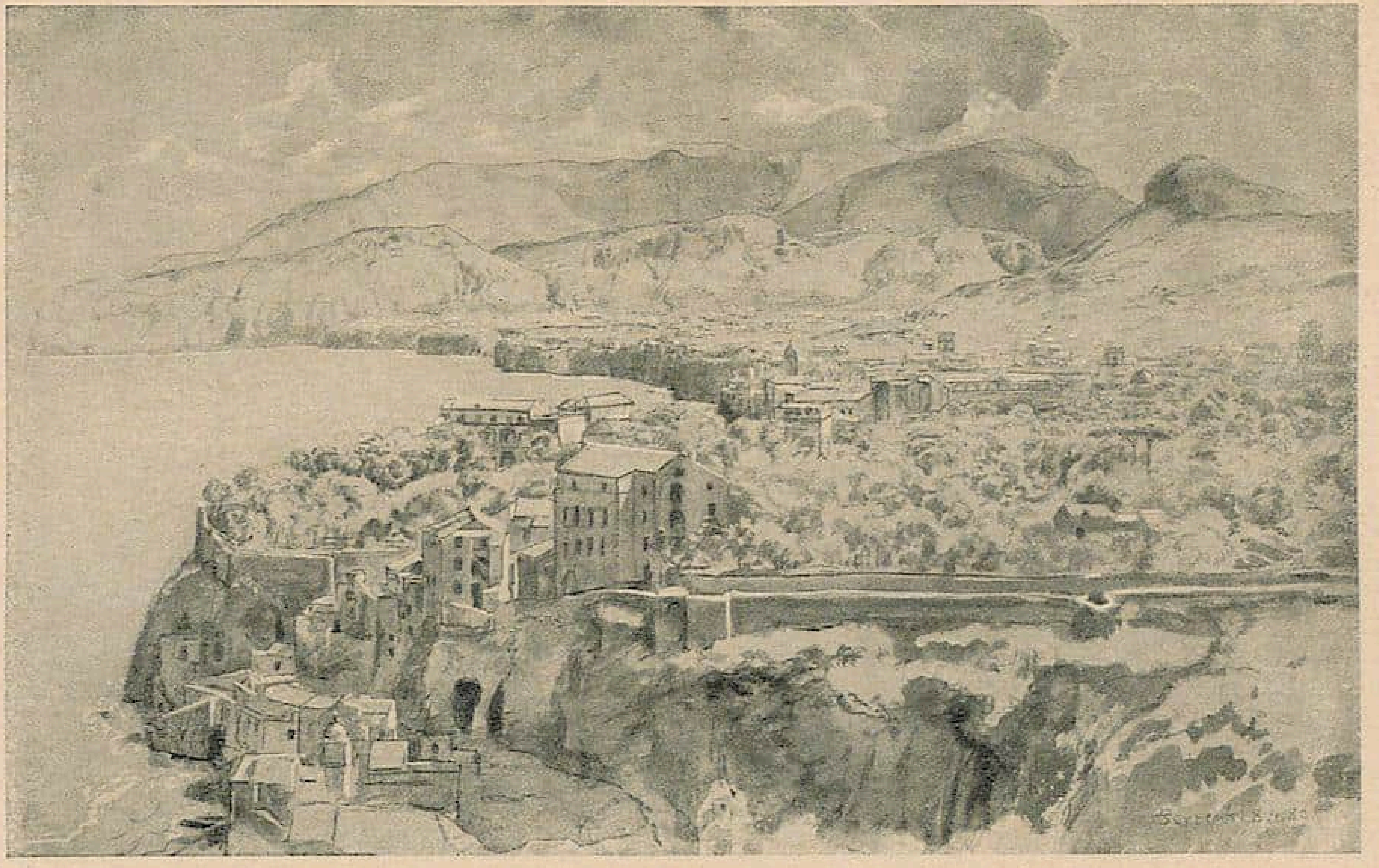
HANS THOMA — LANDSCHAFT MIT GEWITTERWOLKE (1889)

als ein „Kolorieren" zur Seite zu schieben versucht. In Wirklichkeit aber verlangte doch der Maler in Thoma selbst im Zeichnerischen nach Farbe. Er wollte nicht bloß mit Helldunkel malerisch wirken. Thomas eigenartiges Genie, das sich schon in seinen frühesten, vorkunstschulzeitigen Schöpfungen elementar malerisch äußerte, ist überhaupt noch nicht erkannt — von Kennern, Liebhabern und Sammlern nicht. Höchstens das Volk hat eine dumpfe Ahnung von dem Schatz an Malerei (und Zeichnung), der ihm von Thoma geboten wird. Mit Staunen wird jede größere Ausstellung und Zusammenstellung Thomascher Werke von den Kunstfreunden begrüßt, mit Entzücken die frohe, friedliche Farbenwelt genossen, die seelenvoll und innig, strahlend und olympisch heiter und doch so weihevoll und würdig dem Beschauer entgegenleuchtet . .

Nirgends wird diese homerische, heiterfarbige, von aller Erdenschwere und Handwerkslast freie Kunst mehr zum Ausdruck gebracht, als in den Aquarellen und in den kolorierten oder auch getuschten Zeichnungen. Sie nehmen im malerischen Schaffen Thomas eine besondere Stellung ein und ziehen sich von seinen ersten Künstlerjahren durch sein ganzes Schaffen, das sie mit den in den letzten zwei Jahren aquarellierten Drucken bekrönen. Die Aquarelle sind vielleicht der unmittelbarste Widerschein dessen, was Thoma im Laufe der Jahre als Natureindruck aufgenommen, als Stimmung empfunden, oder als Komposition gebaut und auch als Augenblickseingebung und Laune auf das Papier geworfen hat.

Aquarelle sind mit tastenden Ölversuchen die ersten wirklichen Kunstäußerungen Thomas gewesen, mit denen der angehende Meister seine Kraft zeigte. Das schon meisterliche Aquarell des Geburtshauses seiner Mutter (1861) zeigt den ganzen späteren Thoma der Landschaft: die Einfachheit seines Ausschnittes, die harmonische Farbengebung und die in der Natürlichkeit des Ausdruckes liegende Poesie. Diese Unmittelbarkeit der Bildauffassung ergibt sich aus der Anschauung der Einzelblätter. Ein Überblick über das ganze Wesen der Thomaschen Bildgestaltung erschließt aber erst die volle Schwingungsweite seiner Kunst, in der das Heitere und das Dämonische, das Spielerische und das Tiefsinnige, reine Formgestaltung und inhaltvoller Ausdruck gleichmäßig eingeschlossen sind. Diese Werke sind nicht so sehr aus dem Ringen um Stoff, Farbe, Ausdruck und Technik hervorgegangen, als vielmehr aus der geistigen und seelischen Überlegenheit des Meisters über all

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA SORRENT I (1880)

HANS THOMA SORRENT II (1880)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA SÄNGER IN DER LAUBE (1890)

diese Kunstelemente, in der Freiheit und Gelöstheit seiner sich auswirkenden Talentschätze. Die Entwicklung, das Größerwerden des Thomaschen Schaffens beruht also mehr in der zeitlichen Entfaltung und Darlegung seiner sinnlichen und seelischen Möglichkeiten, als in deren Anregung und Ausbildung. Diese waren von Natur aus gegeben.

Man kann von den ersten Jahren an in all dem ausgebreiteten Reichtum an erwiesener Technik und erfinderischer Phantasie zugleich die ungeheure Freiheit und Unvoreingenommenheit des Gestaltens bis in die heutige Schaffenszeit verfolgen, wenn auch in einzelnen Jahren gewisse thematische Stoffe festgehalten werden. Das Auffallendste aber ist neben der immer hervorragenden farbigen Wirkung die immer neue technische und farbenklangliche Registrierung der Aquarelle. Bald sind sie mehr zeichnerisch vorbereitet und behandelt, bald sind sie rein aus einem stärksten farbigen und malerischen Empfinden heraus geschaffen und auf einfache Farbenakkorde aufgebaut. Wie glänzend Thoma die Wasserfarbentechnik von sich aus beherrscht, wie urtümlich eigen sein Kunsttemperament und Können ist, geht augenscheinlich aus diesem Werk hervor. Nicht ein Blatt, das man einer der Richtungen zuschreiben könnte, denen Thoma in oberflächlichem Urteil angehängt wird, wie etwa zuerst Schirmer, dann Courbet, Marées usw. Immer steht im Motiv, wie in der Ausführung, nur Thoma selbst mit seiner Welt- und Kunstanschauung vor uns. Das Verwunderliche oder, vielleicht besser, das Verständliche für die immer jugendliche Schwungkraft im Aquarellwerk liegt darin, daß er sich durch den steten technischen und motiv-inhaltlichen Wechsel immer wieder frisch malt: da wechseln Figuraldarstellungen mit Landschaften, Kompositionen mit Naturausschnitten, Einfälle mit

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA BACCHUSZUG (ENTWURF ZU EINEM WANDGEMÄLDE (1880)

streng durchdachten Darstellungen. Man merkt jedem Blatt nicht so sehr seinen Bildzweck, als vielmehr die Lust an seiner Gestaltung und die Liebe an, mit der das farbige Wunder auf das farblose Weiß gezaubert ist.

Thomas Aquarelltechnik hat von früh an mit nebeneinandergesetzten reinen Farben gearbeitet, bei denen die Lichter auf dem Papier weiß ausgespart waren. In der Weiterentwicklung seiner Aquarellmalerei ist seine Technik immer einfacher und unmittelbarer, seine Bildwirkung immer leuchtender und farbiger geworden, ohne daß sie an Innerlichkeit und Beseeltheit etwas aufgegeben hätte. Nur der geborene Maler und Kolorist kann eine solche technische und künstlerische Meisterschaft im Farbigen aus sich heraus schaffen. Seine Aquarellkunst ist eine fast spielerische Offenbarung einer elementaren Künstlerschaft, die, durchwärmt von tiefem Gemütsleben, die innere und äußere Vorstellungswelt zu lauterer Poesie verklärt. In all den Zeiten der feindseligen Atelierstreitigkeiten und heftigen Kämpfe um Sinn und Bedeutung der Kunstschlagwörter ist Thoma unbeirrt und ungereizt seines Weges gegangen. Von jedem Selbstzweck frei, hat er herb, keusch und gelassen sein Werk gestaltet und seine reiche Welt in die Kunst gerettet. Diese Gelassenheit, diese Unbekümmertheit um die Kämpfe der Tagesmeinungen gibt seinen Aquarellen insbesondere den hellen, freien, gemütvollen Ton. Sie sind Äußerungen glücklicher Stunden, starker, unmittelbarer Erlebnisse, Gelegenheitsgedichte in Farbe im besten Sinne des Wortes.

Diese Unmittelbarkeit des Erlebens und des Schaffens ergibt sich sofort aus der Betrachtung der in gewissen Zeitabschnitten entstandenen Bildinhalte. So haben wir in den Anfangsjahren besonders heimatliche Stoffe, Volksvorstellungen, Landschaften vom Schwarzwald und vom Oberrhein, Familienszenen, Hexentänze und Bildnisse. In das Jahr der ersten Bayreuther Festspiele fallen, wohl auch angeregt durch den Verkehr im Freundeskreis, Darstellungen aus der Nibelungensage (Alberich, Wotan, Walküre), sowie Landschaften aus der Maingegend, in der sich der jungverheiratete Meister angesiedelt hatte (1876). Die Jahre 1874 und 1880 mit ihren Italienfahrten lassen die italienische Landschaft und ihr Volksleben in den Vordergrund treten.

Die achtziger Jahre bringen im Anschluß an die damals ausgeführten Malereien für die Ravensteinschen Häuser zahlreiche antikische Stoffe, Bacchus- und Gambrinuszüge, Nymphen und Faune. In den neunziger Jahren entwickelt Thoma das romantische Element, Christliches,

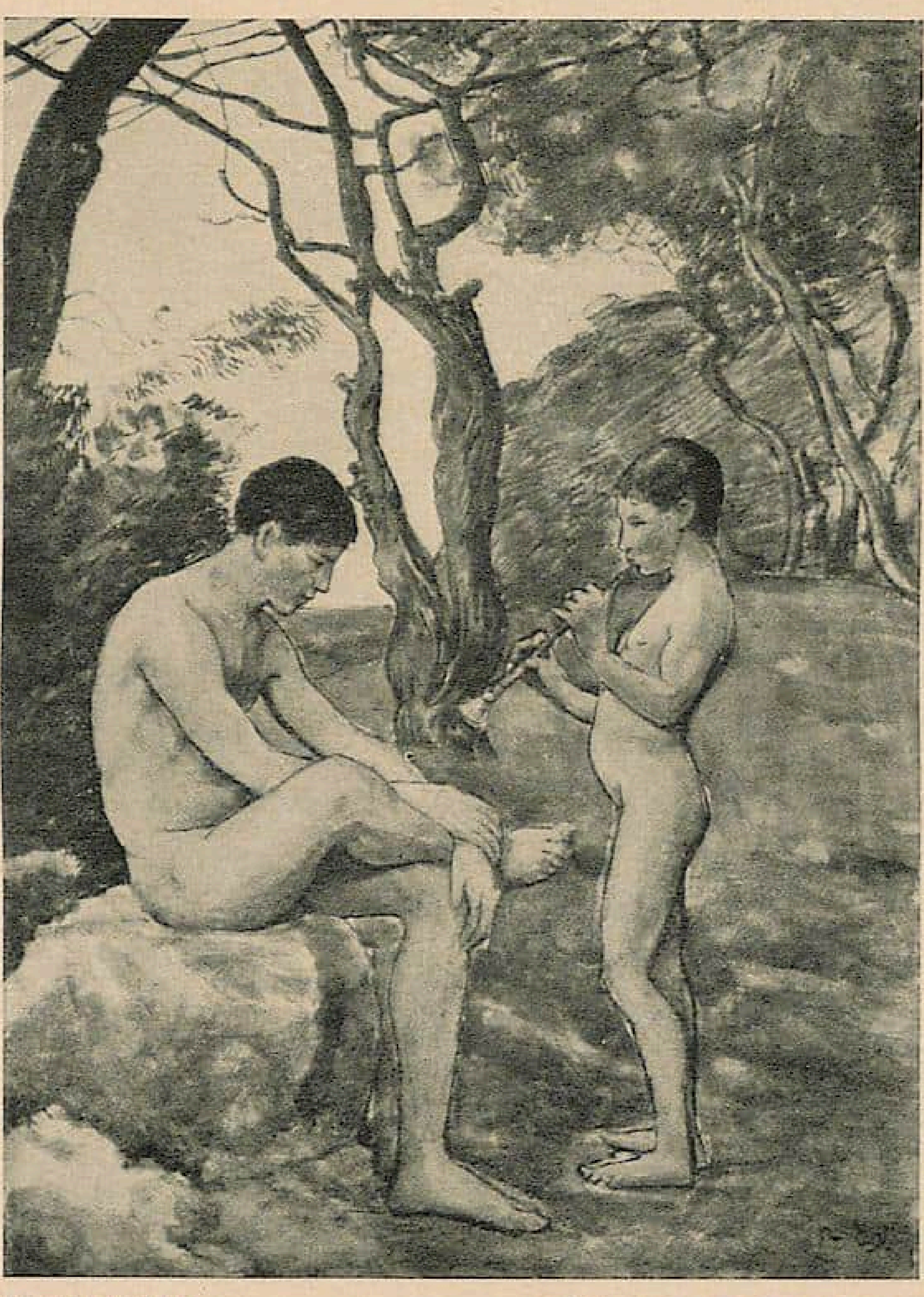
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS THOMA HEXENTANZ (1870)

Dichterisches, Phantastisches und Landschaftliches vom Main, vom Schwarzwald, aus Italien und der Schweiz zur höchsten Blüte und Vielfältigkeit, immer wieder von seinem eigenartigen und poetisch verklärten Natursinn durchwirkt. Die ernsten Fragen von Zeit und Tod, Leben und Empfindungen werden durch humorvolle und launige Gestaltungen ausgewichtet. Es ist ein glühendes, blühendes Leben, das sich hier bald in höchst verfeinertem Sinn, bald in unmittelbar volksliedhaftem Erzählerton ausspricht, ja, ausströmt, wenn man das reiche Malwerk der Staffelei-Bilder und die allmählich stark und mannigfaltig sich ausgestaltende Graphik noch in Betracht zieht. Aber das Wunder, das in dieser aus allen irdischen, himmlischen, seelischen und kosmischen Bezirken erwachsenen Kunst sich immer wieder zeigt, ist eben doch, daß sie in des Künstlers deutscher heimattreuen Seele, in seiner Deutschbürgerlichkeit verwurzelt ist. Keine Kunst der Welt strömt zurzeit so aus dem vollen Born urtümlich-unerschöpflicher Gestaltungskraft, wie diese; keine greift aus vollster Mitte so an die äußersten Grenzen künstlerischen Schaffens, liegt so reich und vielgestaltig zwischen den Polen der Kunst, wie Thomas Werk. Kein Schaffen der Gegenwart zeigt solch höchsten künstlerischen Spieltrieb mit Form und Material und zugleich so ernstes Verantwortlichkeitsgefühl, wie diese Kunst. Keine Bildnerweise sonst verrät diese Leichtigkeit und Freiheit des Gestaltens und zugleich die tiefe innere Versonnenheit und Versenkung in Formen und Farben, wie die Aquarellmalerei des Künstlers. Die tiefe und doch spielerische Leidenschaftlichkeit für diese Kunst- und Ausdrucksweise zieht sich durch das ganze, ein doppeltes Menschenalter umschließende Schaffen Thomas. In seinen Alterstagen noch treibt es neue, eigenartige Blüten in den mit Wachstechnik behandelten, teilweise aquarellierten, teilweise Öl oder Tempera bemalten Lichtbildsteindrucken, die in schmetterlingshaft zarter Farbigkeit die unerschöpfte künstlerische Frische des Meisters dartun.

Dr. Jos. Aug. Beringer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HANS THOMA FLÖTENUNTERRICHT (1889)

NEUE GRAPHIK VON MAX SLEVOGT U. ANDERES

Wichert, Fritz. „Die goldene Kugel", ein Märchen. Mit 17 Steinzeichnungen von Max Slevogt. Einmalige numerierte Ausgabe in 235 Exemplaren in 3 verschiedenen Ausgaben. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Max Slevogt hat wieder neue Buchillustrationen geschaffen! Dieser Satz genügt, um alle Graphiksammler mobil zu machen. Diesmal ist es ein Kindermärchen, das eigentlich gar nicht zur Veröffentlichung bestimmt war. Dr. Fritz Wichert hatte es für seine Kinder geschrieben. Durch des Meisters Bilderschmuck, der in Lithographien in den Text eingestreut ist, fühlte sich der Verlag F. Bruckmann-München veranlaßt, das Werkchen in einer prachtvoll ausgestatteten Ausgabe den Freunden Slevogtscher Kunst darzubieten. Es sind 17 Steinzeichnungen von köstlichem Reiz, die die heitersten Situationen des Textes in humorvoller Weise festhalten. Die bewährte Meisterschaft Slevogts zeigt sich allenthalben, sein unerhörtes graphisches Können und der unnachahmliche Reiz, der seine Werke auszeichnet, ist auch voll und ganz diesem Werke zu eigen. Gerade das Spritzige und Witzige leuchtet wie in Blitzlichtaufnahmen auf. Das Erfassen des Moments gelingt wohl keinem Künstler mit solch überzeugender Schlagkraft wie ihm, dem wir das Beste an Buchillustration verdanken, was Deutschland in den letzten Jahrzehnten hervorgebracht hat. Auch diese Arbeit reiht sich den großen Schöpfungen Slevogts würdig an. Karl Schwarz

222!

Die Märchen von Goethe. Mit zwölf Originalradierungen von Rolf Schott. München, F. Bruckmann A.-G. Drei verschiedene Ausgaben. Preis M 118.— bis M 590.— einschl. Luxussteuer.

Man sollte glauben, daß für den gebildeten Künstler die Ausdrucksform gegeben sei, wenn er klassische Sprache in seine Bildnersprache umsetzt. Angesichts der vielerlei, stilistisch sich widersprechenden Goethe-Ausgaben kann man an diesem Grundsatz irre werden. Am allerwenigsten erträgt die majestätische Sprache Goethes Stilexperimente. R. Schott hat mit feinem Gefühl für die klassisch einfache Linie des älteren Goethe die zutreffende Bildform für drei der Märchen aus dem Schatz der Goetheschen Sprache gefunden: er schlägt mit seinen fein ausgewichte-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ten Linienstichen die Grundakkorde zur Sprachmusik Goethes an und bleibt so in Tonart und Rhythmus dem Geiste der Dichtung verwandt und getreu. Aber mehr noch als der Wohllaut des Zusammenklangs von Bild und Dichtung berührt die eigene, durchaus ursprünglich und selbständig erfundene klassische Liniensprache angenehm. Nicht eine Nachempfindung der klassizistischen Ausdrucksform vor 100 Jahren, sondern eine fein und eigenartig empfindende und gestaltende Künstlerseele war hier am Werk, um bei aller innern Unterschiedenheit an Kraft und Wogung der Linienführung doch eine sichtbare Einheitlichkeit des Ausdrucks zu gewährleisten. So wendet sich der Künstler mit vornehmer Gebärde an jene Mitempfinder, die noch — oder wieder — in reinen und beherrschten Linienzügen den vollen Gehalt vornehmer Sprache erfassen und nachfühlen können — ein Vorzeichen, das aus der künstlerisch verwilderten Gegenwart in ein besseres Kunstreich hinüberweist. Die Schottschen Radierungen sind also höchst beachtlich an sich und als Wegweiser in künftige Kunst. Außer der glücklich, vornehm und fein gelösten Bilderfrage verdient auch der bei Poeschel & Trepte, Leipzig, in schöner, klarer Fraktur hergestellte Druck alle Anerkennung. Besonders das dritte Stück, „Der neue Paris", erzielt mit seinem durchgehends geschlossenen Satzspiegel eine ebenso vornehme als bildmäßig ausgeglichene Wirkung. Das ganze Buch, einschließlich des Einbandes, ist ein bibliophiles Musterstück — würdig eines Goethe. Dr. Beringer

Burckhardt, Carl. Rodin und das plastische Problem. Mit 48 Abbildungen. Basel, Benno Schwabe & Co. Preis geb. M 40.—.

In letzter Zeit mehren sich die Fälle, daß in Angelegenheiten der Kunst und Kunstgeschichte Künstler das Wort ergreifen. Ist es ein Symptom?

Im vorliegenden, gut ausgestatteten Büchlein untersucht ein Bildhauer „die bildhauerische Ausdrucksweise und das plastische Problem" ernst und methodisch in Rodins Gesamtwerk. Und nicht nur der Kunstliebhaber, sondern auch der Forscher wird ihm gerne lauschen, auch da, wo vielleicht kunsthistorische Bedenken anheben.

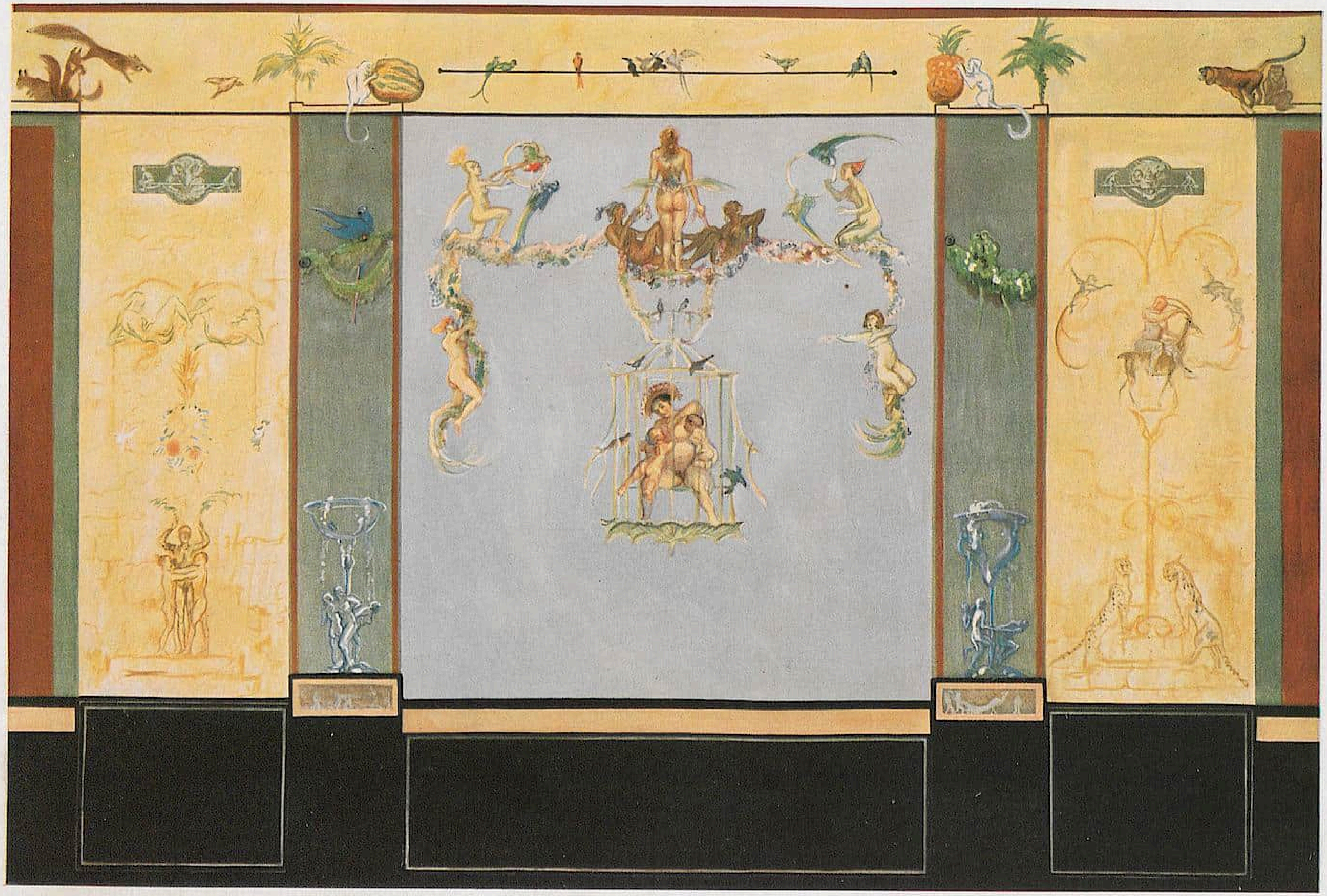
Der Verfasser geht von der Statue des „l'âge d'airain" aus, die mehr als lediglich nachbildender Naturalismus sei, und betont, daß seit dem Johannes d. T. die malerische Flächenbelebung in Steigerung der Lichtwirkung und gesteigerter Abhängigkeit vom Lichteinfall zunimmt. In den „Bürgern von Calais", die besonders eingehend und warm analysiert werden, steigere sich die Form. Hier könne man, was bei einem typisch impressionistisch bewegten Werk doch seltsam erscheint, von einer „Nahform" im Gegensatz zur „Fernform" des „Denkers" sprechen, der als erster ganz in Atmosphäre gehüllt erscheine. Nach der „Stabilität" des „Balzac" hebt schließlich der Verfasser den „homme qui marche" als Gegenpol zum „âge d'airain" hervor. Hier sei das Fragmentarische bewußt als künstlerisches Ausdrucksmittel neben dem plastisch Räumlichen verwertet. Hier und in allen letzten Werken ist ferner nach Ansicht des Verfassers die Dynamik der Raumform, die Synthese von Raum, Licht und Bewegung, die Vereinfachung und damit die Rückkehr zum rein Formalen gefunden.

Dieser, hier nur flüchtig skizzierte Gedankengang, der auch Widerspruchvolles enthält, ist mit gut gewählten, nur oft gar zu kleinen Abbildungen belegt. Nicht alle Parallelen zur Plastik des florentinischen Quattrocento wird man billigen können, wohl aber zugeben müssen, daß, wie so viele Franzosen, auch Rodin im Schatten Michelangelos lebt und an Carpeaux anschließt.

Am wenigsten überzeugend scheint mir der Abschnitt über Rodins Porträts, wo von „Gesichtsmaske und kubischer Form" gesprochen wird. Hier erschwert auch die hin und wieder etwas schwerfällige Sprache das Verständnis dieses „Exkurses" mitten im Text. Hermann Nasse

H. THOMA PUTTO MIT HELM (1889)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



MAX SLEVOGT

WANDMALEREI IM GARTENHAUS DES GUTES NEU-CLADOW

(Verkleinerte Wiedergabe einer Tafel aus dem im Verlag Paul Cassirer, Berlin, erschienenen Mappenwerke über diese Wandmalereien)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. EBBINGHAUS TEUFEL (KLEINBRONZE)

„LEBENSGRÖSSE" ALS MASSTAB

„Kunst" nennt man die erkennbar von Menschenhand geformte Gestaltung menschlicher Vorstellungen zu einem Gebilde, welches in den Wirkungsmitteln von der Wirklichkeit, der „Natur" wesentlich verschieden, im Wirkungszweck ihr letzten Endes gleich, gleichwertig, gleichgerichtet ist. Der jeweilige Reiz der „Handschrift" dieser erkennbar schaffenden Menschenhand ist, größer oder geringer, rein individuell, ist Tat- oder Personalfrage; aus ihm ergibt sich der relative Kunstwert des Werkes, dessen höchste Steigerung die Erhebung jenes „Gebildes" zu einem „Geschöpf" — zu einem selbständigen Wesen mit eigenem, glaubwürdigem und lebendigem Dasein ist.

Voraussetzung für die Kunstwirkung des Handgemachten bleibt aber stets die Verschiedenheit der Kunstmittel von denen der Natur — und in dieses Gebiet gehört als wichtigste die Frage des Maßstabes.

Seine entscheidende Wichtigkeit ist keineswegs auf architektonische Zusammenhänge beschränkt. Auch für alle Werke, die, von unmittelbarer Beziehung zu andern Dingen gelöst, für sich selbst bestehen sollen, bleibt die Lebensgröße des Menschen der zwingende Maßstab: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge."

Faktoren des Kunstwertes sind also: einmal die an dem Werke deutlich erkennbare Handarbeit eines lebendigen, lebensgroßen Menschen — dann aber gleichzeitig die entschiedene und zweifelsfreie „Distanzierung" des Werkes von den Parallelerscheinungen der Wirklichkeit, zu welchen in allererster Reihe eben die Größe gehört.

Deshalb soll etwa eine Statuette in ihren Verhältnissen, ihrer Formgebung usw. offensichtlich nicht von einem Zwerge ihrer eigenen Größe, sondern von einem normalgroßen Menschen gemacht sein.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

C. EBBINGHAUS

SIMSON UND DALILA. STANDUHR
(KLEINBRONZE VERGOLDET)

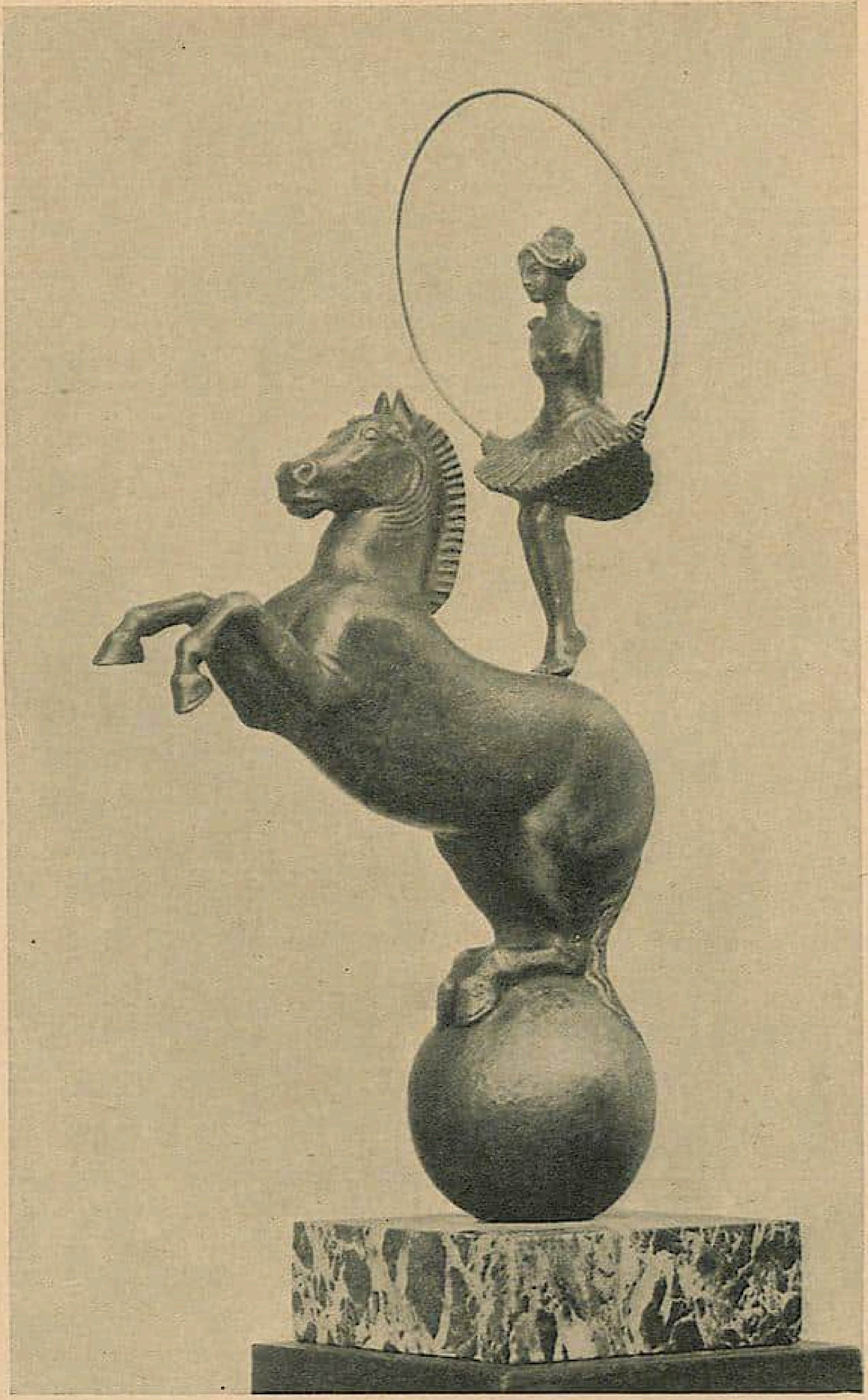
Deshalb sind selbständige, aus erklärenden Zusammenhängen gelöste Darstellungen von Dingen, für deren Maßstab dem Beschauer eine zwingende Vorstellung fehlt (etwa fremdartiger, unbekannter Tiere, halberwachsener Menschen und ähnlicher unbestimmter Größen) meistens irgendwie unbefriedigend, gewissermaßen „unbehaglich" in ihrer Wirkung als Kunstwerk.

Deshalb wirken lebensgroße Menschendarstellungen, sofern sie nicht in einem festeren oder loseren architektonischen Rahmen erscheinen, welcher die Wirkung des Lebensgroßen paralysiert, unerfreulich; — deshalb wirken insbesondere lebensgroße Porträts, in einem normalen „bürgerlichen" Wohnraum aufgestellt, in welchem ihre gesamte Umgebung nichts anderes ist als Maßstab der „Lebensgröße", oft geradezu peinlich — am peinlichsten, wenn der Dargestellte selbst mit und neben seinem gleich großen Bildwerk lebt und erscheint.

Diese einfachen Erkenntnisse sind ebenso wichtig, wie selten vorhanden, — wenn auch mitunter gefühlsmäßig geahnt, — und es wurde deshalb bei dieser Gelegenheit versucht, sie zu begründen.

C. Ebbinghaus

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. EBBINGHAUS

KUNSTREITERIN (KLEINBRONZE)

DIE TRAGIK DER ZEIT

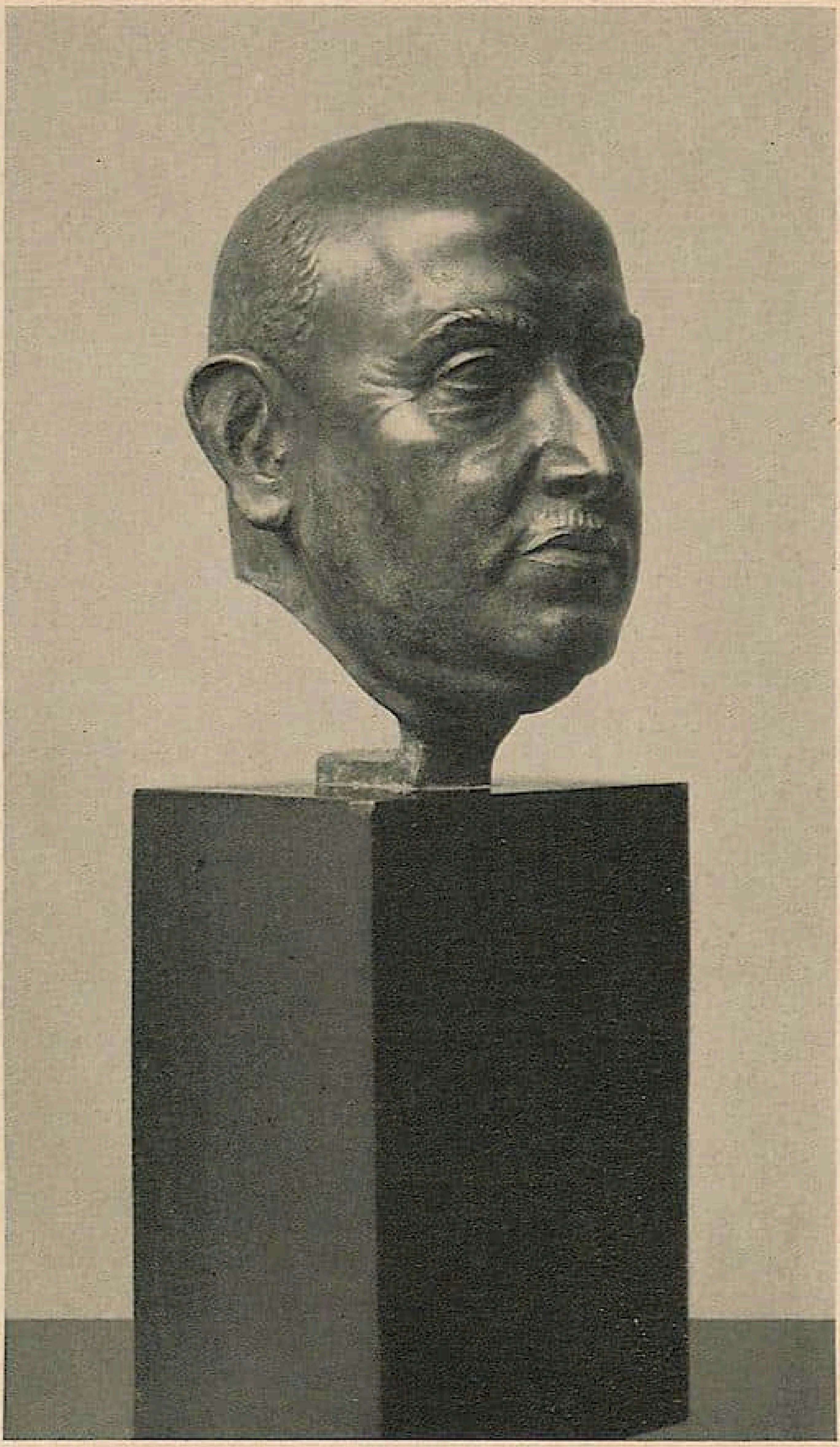
Theorien zerschellen, Axiome zersplittern, eins nur steht fest wie zu allen Zeiten: ignorabimus. Die forschende Stirne will aber Geheimnisse lüften, durch Vergleich der Dinge, von denen der Schleier weggezogen, auch bei jenen, wo er nur Wirkung sieht, nicht Ursache, auf den Kern stoßen und Ausblick ins Land gewinnen, auf dem der Nebel der Zukunft lastet.

Laut tönen die Stimmen der Gegenwart und viele vernehmen den Ruf, Widerhall erweckend, in ihren Herzen. Die Größe des Geschehens zu fassen verbleibt nur dem, der sich einspinnt in „seine Stadt des Hirns", der von den Begleiterscheinungen unverwirrt zu abstrahieren versteht und mit prophetischem Instinkt ahnt, was rationell nicht zu beweisen. Kampf tobt im Land, Streit um Anschauungen, Schlachten des Geistes.

Symptomatisch, daß dies auf jedem Gebiet geschieht, daß überall die Axt an alle Stützen gelegt wird und Sturmböcke gegen Zinnen laufen. Nirgends aber zeigt sich das Ringen stärker als auf dem Boden der Künste.

Frage ist vor allem wie unsere Epoche zu formulieren wäre. Ende einer Periode, oder Anfang einer neuen? Stehen wir wirklich am Beginn einer Umwälzung von einer Tiefe, die an

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. EBBINGHAUS

BÜSTE FRANZ LEHMANN (BRONZE, ETWA HALBE LEBENSGRÖSSE)

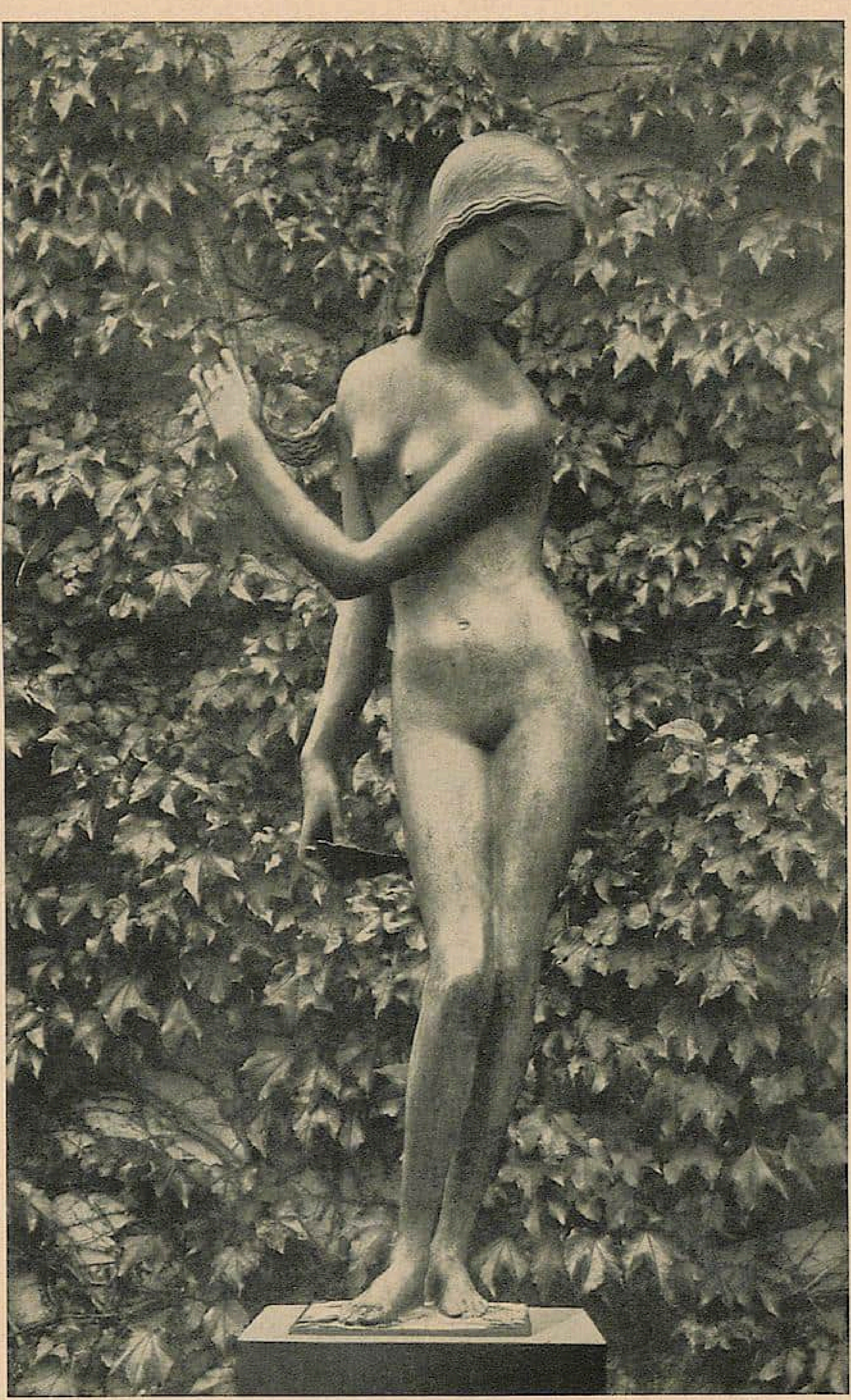
andern gemessen unerhört und inkommensurabel erscheint, sind es nur Zuckungen und Krampf, eine reine Reaktionserscheinung, auf die wieder eine Periode der Harmonie folgt? Kann das Gesetz der Welle, die Regel der Bewegung und Gegenbewegung befriedigenden Aufschluß geben, kann man die Ausdehnung der Bewegung abgrenzen, Zeitmaße umreißen? Zusammenhänge können vielleicht Aufschluß gewähren. Kunst erscheint wieder als Manifestierung eines Zeitgeistes, Ausdruck der Menschheit, Dokument eines Zeitalters.

Historisch betrachtet, Anschauungsart, wie sie am meisten dem deutschen Wesen entspricht, sehen wir Epochen personifiziert durch einzelne Charaktere, schließen von hervorragenden Gestalten auf die Menge, deren Gesicht stets das gleiche geblieben zu sein scheint. Alte Wahrheiten dünken neu, historia docet. Die Kehrseite der Medaille ist uns fremd geblieben.

Wir sehen Licht und vergessen des Schattens, den uns der Geschichtsschreiber hinterzieht, sehen Erhebung, die vielleicht nur vereinzelt war und die Skepsis, die uns in der Gegenwart beschleicht, beschattet uns mit ihren Fittichen nicht, blättern wir in vergangnen Zeiten.

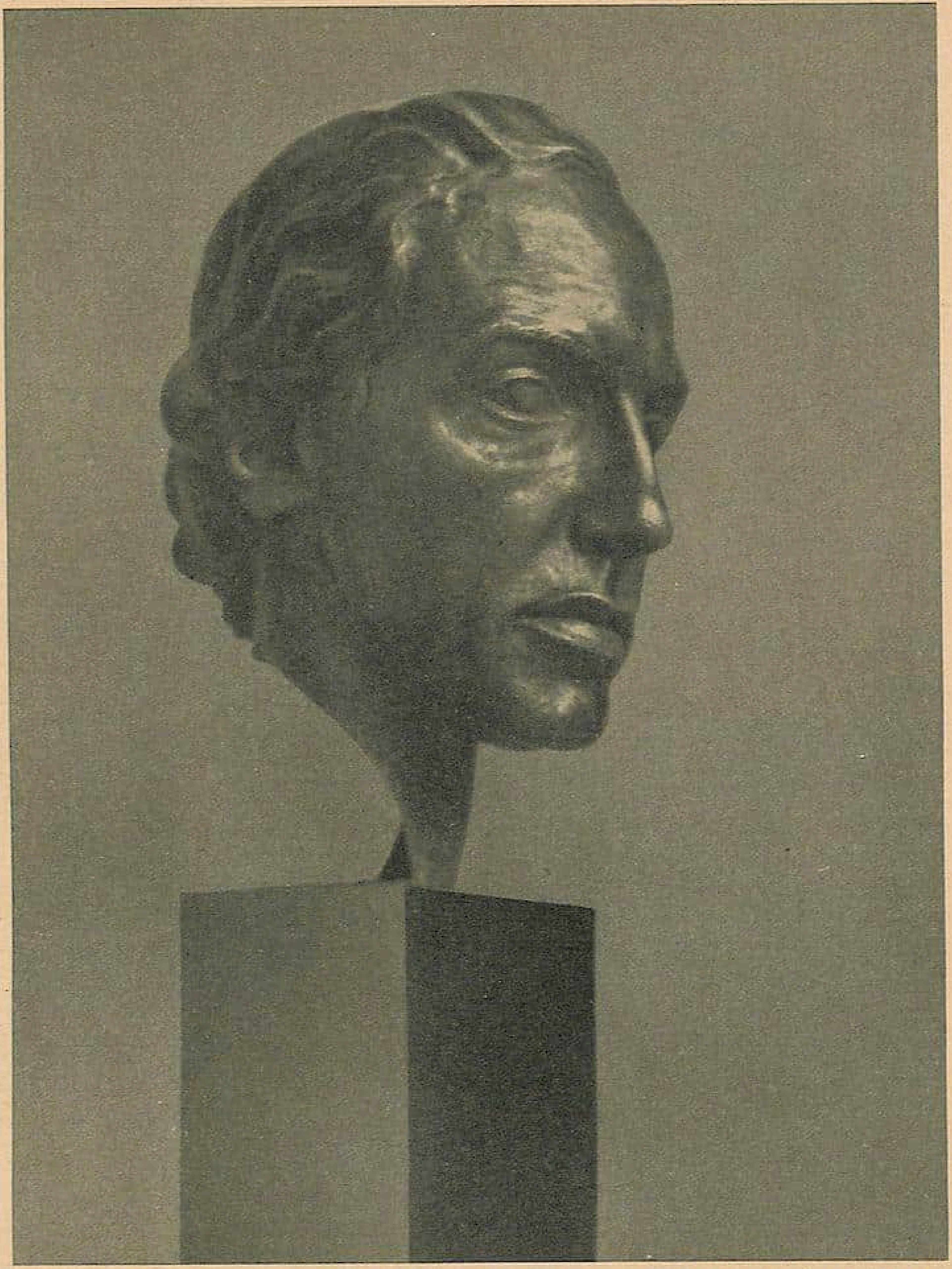
Umsturz geht vor. Bolschewismus eine Erscheinungsform. Wir schauen in jeder Revolution nur das volkswirtschaftliche und politische Moment als wesentliche Manifestation und Wirkung. Vernachlässigen, daß die Denker und Dichter mitschuldig sind, Urheber waren, gewollt oder ungewollt. Was der einzelne schafft unbekümmert um Zweck, aus keiner anderen Absicht geboren als aus innerer Nötigung, es geht nicht verloren, ist Samenkorn und bringt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. EBBINGHAUS BRUNNENFIGUR (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



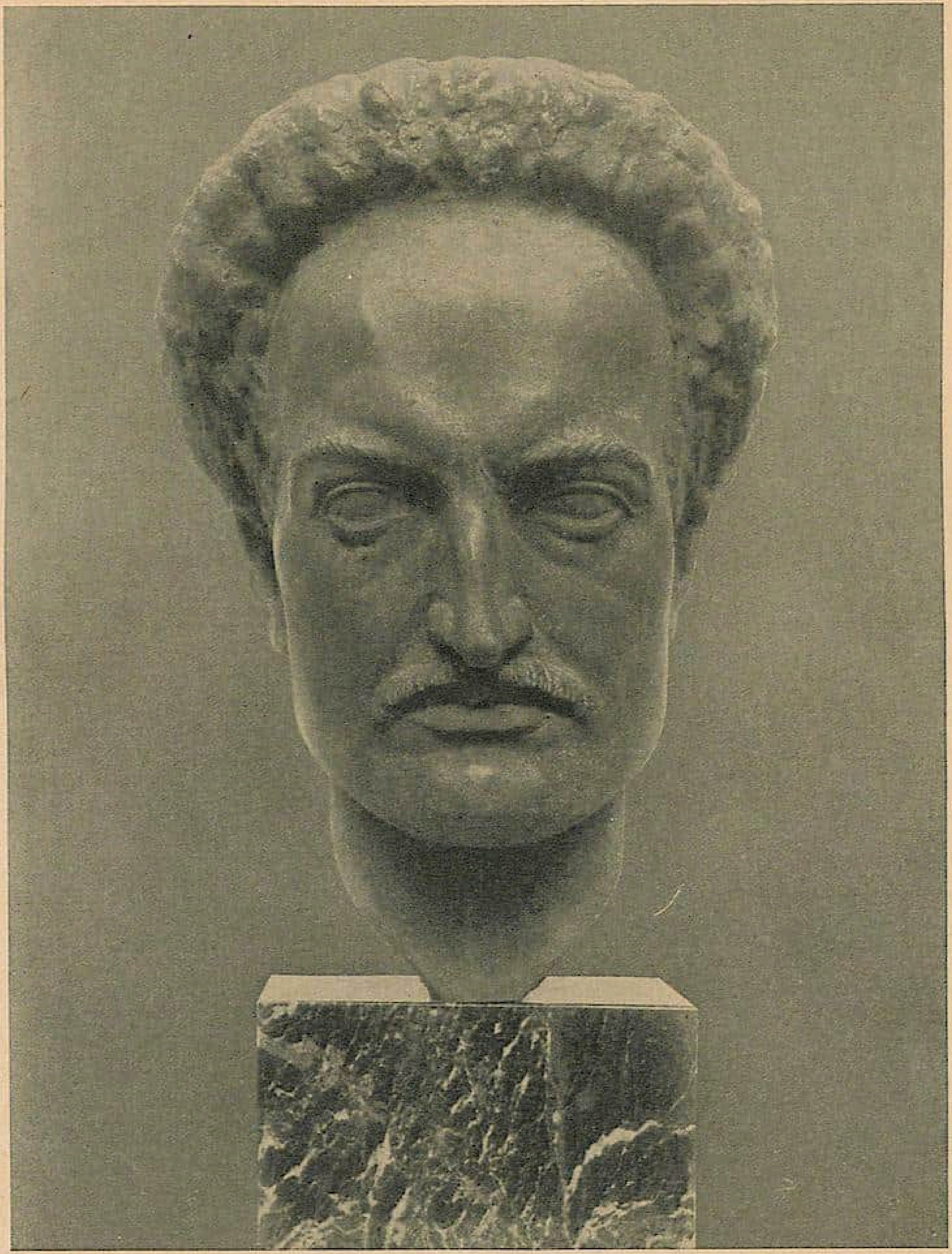
C. EBBINGHAUS BÜSTE KARL KLINGLER (SILBER, UNTERLEBENSGROSS)

Früchte, die man vielleicht nie gewünscht. Es ist als ob der Determinismus sein siegreiches Banner in jedem Lager entfalten würde.

In diesem Zusammenhang wollen wir werten. Zwei Fragen als Hauptpunkte: Ist unsere Zeit nur so anzusehen wie eine ins Gigantische vergrößerte Revolution anno 1793, oder sind wir wie das römische Reich zur Zeit der Völkerwanderung dem Untergang geweiht. Die Beantwortung gewährt Ausblick in die Zukunft. Für das erstere sprechen die äußeren Momente, die in vielen Einzelheiten verblüffende Ähnlichkeit aufweisen. Aber die kulturelle Umwandlung war nicht erschütternd, ein neuer Stand, der auf der Bildfläche erschien, das Hauptergebnis. Was unsere Folgen sein werden, können wir höchstens ahnen; einzelne prophezeien das Vakuum, welches dem Untergang Roms folgte, andere meinen, ein Phönix würde aus der Asche erstehen.

Die Anlehnung der künstlerischen Tendenzen an die Strömungen des öffentlichen Lebens ist begreiflich, entspringt dem gesunden Empfinden, daß die Kunst nicht Außenseiter sein soll, sondern Dienerin eines Zweckes. Daß wir das wieder betonen, ist der Ausfluß eines Geistes, der ein soziales Gefühl besitzt, Reaktion auf den schranken-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



C. EBBINGHAUS BÜSTE LUDWIG FRANK (BRONZE)

losen Individualismus. Neuartiges ist darin nicht zu finden. In dieser Empfindung sind uns Epochen nahe gerückt, die von der früheren Zeit durch tiefe Klüfte getrennt. Nicht daß ästhetische Schranken allein dazwischen standen, sondern Weltanschauungen. Deshalb ist uns heute die Gotik verständlich, soweit sich ihr Mystizismus überhaupt in Formeln gießen läßt. Daher entspricht auch, so grundverschieden beide voneinander sind, die Anschauung Asiens unserem Geiste. Die Orientierung in den Künsten nach diesen Gesichtspunkten ist eine mittelbare unbewußte Folge.

Die rationalistisch erworbenen Kenntnisse befriedigen nicht mehr, Neigung zur Metaphysik die Folge. Das Individuum scheint uns nicht mehr so wichtig, wir bejahen die Art, als Spiegel in der Kunst wieder das Herausholen des Typischen statt dem Singulären; das Wesen statt der Erscheinung. Wir verlangen Ernst, Tiefe, Inbrunst, Erschütterung. Auch das ist nichts Neues, es gab Zeiten, in der das Streben anderen Zielen wie der Schönheit nachging. Daß sich jetzt viele noch nicht daran gewöhnen können, liegt wohl im Ideal der Antike, Bildungsstücke, in der Schulbank aufgepfropft. Daher die Wut, die einzelne Schaffende da-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

gegen empfinden und die Verherrlichung jener Gebilde, die von dieser unbeschwert sind: Negerkunst, die spielerischen Schöpfungen der Kinder.

Jedes Ding trägt auch schon den Kern seines Untergangs in sich. Die Geburt ist der Anfang des Todes. Auch in jeder künstlerischen Bewegung. Der Schwerpunkt der jetzigen Bewegung liegt im Seelischen, den Manifesten nach zu schließen. Eine begreifliche Reaktion auf die vorhergegangene Mache der Geschicklichkeit, der wissenschaftlichen Optik, der Verbeugung vor dem Können. Die unleugbaren Qualitäten werden jetzt ebenso unterschätzt wie sie früher überschätzt wurden. Das ist immer so, wenn eine Epoche eine andere ablöst. Aber, daß der Sprung so ausgedehnt wird, daß Grenzen, die bisher jede Richtung zu überschreiten unterließ, ist eine Erscheinung, die tiefere Bedeutung haben muß. Es ist der Geist des Radikalismus, der ideologisch richtig vorgeht, wenn er sagt, das Schlechte muß zerstört werden, da sich auf ihm nichts Gutes aufbauen lasse. Und infolgedessen will er alles Vergangene einreißen, weil ihm alles Frühere schlecht dünkt, und zerstört mit dem Schlechten auch Wertvolles. Wenn auch im guten Glauben, so doch geleitet von einem Impulse, dem die Fähigkeit objektiver Wertung fehlt.

C. EBBINGHAUS WEIBLICHE BÜSTE (BRONZE, ETWA $^1/_3$ LEBENSGRÖSSE)

Das ist die Tragik unserer Zeit, daß alles aus Konflikten geboren ist, daß Harmonie erstrebt wird und das Ergebnis Dissonanz ist, daß die reine Idee Idol bleibt und der Versuch der Ummünzung in die Praxis das Aufwühlen eines Morastes zeitigt. Das Wollen ist riesengroß, vermag aber nicht die Fesseln zu sprengen. Eine befriedigende Lösung ist a priori nicht denkbar, weil eine Verletzung der Gebundenheit ein Unterfangen bedeutet, das sich mit Naturnotwendigkeit rächen muß. Denn die Gesetze, die wir formulieren, liegen in den Dingen, nicht in unseren Köpfen.

Wir wollen nicht Erben sein, sondern Begründer. Aber wir vermögen den Staub der Jahrhunderte nicht abzuschütteln, sind beschwert durch die Last der Vergangenheit. Unmöglich einen Streich zu machen um das Neue einfach zu dekretieren. Wir selbst werden nicht ins Gelobte Land sehen können. Unsere Wurzeln sind im früheren verankert, wir können uns nicht selbst den Boden unter den Füßen wegziehen. Hier setzt die Tragik ein. Wenn wir uns selber opfern und eine Trümmerstätte errichten, so daß den Kommenden jede Erinnerung abgeschnitten ist, so sind wir eben Ausklang, nicht Erneuerer. Das sind dann vielmehr die, welchen wir den Boden bereitet haben. Aber ein solches Vorgehen hat etwas von der Tat des Herostrat. Destruktion kann nicht Aufgabe der Kunst sein; denn sie bejaht das Leben.

Eine Vernichtung zum Zwecke des Aufbaues ist ein Paradoxon. Dann würde der Fall eintreten, daß wir die Schuldigen eines Kulturvakuums werden, das wir verhindern sollten.

Zugegeben, daß wir eine Überzivilisation hatten, eine Überkultur besaßen wir indes nicht. Innerlich verarmt, spähen wir nach Rettung. Europa scheint müde und morsch. So wenden wir den Blick nach Osten und glauben dort zu finden, was uns mangelt. Ob das Heil von dort kommen kann, ist eine offene Frage. Wir selbst können desselben wohl kaum zur Gänze teilhaftig werden, weil wir unter andern Bedingungen groß geworden sind, jede Kultur braucht ihren Boden und entspringt aus diesem. Daß wir so morsch geworden sind und nicht mehr recht an uns selber glauben, würde eine Analogie mit dem sinkenden Römerreich nahe liegen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

lassen. Diese Schwäche gebiert unsere Trauer, diese Empfindung kann uns aber auch Größe geben.

Die absolute Kunst ist nicht ein Grundstein, sondern ein Endpunkt. Es ist nicht denkbar, daß darüber hinaus eine Entwicklung möglich ist. Kurzfristige Ismen entstehen jetzt mehr denn je. Wie alles Neue werden sie von einem Teil frenetisch beklatscht und als Herrscher auf den Schild gehoben. Als Gegenpol der Doktrin, die Erstarrung zeitigt, sind sie nötig wie Sauerteig. Als Majorität wären sie nicht denkbar. Auch hier ist die Kunst Abklatsch des öffentlichen Lebens. Wir warten noch immer auf den Mann, das umfassende Genie, der uns führen soll wie Israel aus Ägypten. In dieser Sehnsucht liegt das Bekenntnis unserer Kraftlosigkeit. Der Wille ist da, aber er kann keine Berge versetzen. Der Glaube ist uns verloren gegangen. So ist Zwiespalt wohin wir schauen.

Wir finden keinen Weg nach rückwärts, das Vergangene dünkt uns überlebt. Wissen bloß, daß wir aufbauen müssen, aber auf welche Weise das geschehen soll, ahnen wir nicht. So taumeln wir in einem Labyrinth. Opfer scheinen wir, aber noch sind wir zu stark aktiv, um ein solches auf uns zu nehmen. Wir stehen mit einem Fuße noch im Persönlichen, während die Tendenz des Ostens Unpersönlichkeit ist. Und trotzdem haben wir innerlich das Gefühl, daß die Entwicklung nach dieser Seite drängt.

C. EBBINGHAUS ▫ VENUS M. TAUBEN (SILB.)

C. EBBINGHAUS ▫ DAVID (KLEINBRONZE)

Unsere Kunst ist ein Spiegel aller dieser Empfindungen. Ihre Probleme gehen weit hinaus über Form, Farbe, über die Lösung der Fläche, über alle ästhetische Fragen. Die Werke sind nur eine Projektion einer Weltanschauung, der Kampf nur der Ausdruck einer wankenden Welt. Das Symptom, daß so viele, die bisher in den geregelten Bahnen ästhetischer Ausdrucksweise gewandelt sind, alles, was früher an ihnen groß und bedeutend angesehen wurde, über Bord werfen und äußerlich undankbaren Zielen zustreben, muß zum Nachdenken reizen. Es liegt in unserem Schaffen der Wille über das Gewöhnliche hinauszugehen. Das ist der Urgrund unserer Tragik. Eine Sturm- und Drangperiode in gesteigertem Sinne, ein Streben nach Unmöglichem. Wir können die Erdenschwere nicht abstreifen.

Wie lange dieser Gärungsprozeß dauern wird, kann niemand sagen. Er war notwendig, daher ist er gekommen. Die Harmonie, die uns versagt ist, wird späteren zuteil werden. Daß sich dieser Vorgang gerade bei dem deutschen Volke in seiner schärfsten Form abspielte, ist kein Zufall. Wir sind immer Kulturdünger gewesen. Das ist vielleicht unsere eigenste Bestimmung, darin liegt am Ende unsere welthistorische Mission. Das ist unsere Tragik, aber sie ist von erhabener Größe, die ihresgleichen nicht findet.

Egon Hofmann

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH ITALIENISCHE DORFSTRASSE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH — LANDSCHAFT SERPENTARA BEI OLEVANO

JOSEPH ANTON KOCH

(1768—1839)

Joseph Anton Koch ist der Mann und Künstler mit den zwei Vaterländern. Er ist Tiroler und ist es mit ganzem Herzen. Er hat die Erhebung seines Heimatlandes gegen die Fremdherrschaft in einem eigenartig fesselnden, mächtig anziehenden Bild gefeiert, und als Mensch ist er in den nach außen gekehrten Zügen seines Charakters sein Leben lang der derbschlächtige, urwüchsige Tiroler, voll eines gesunden Humors und von der unverwüstlichen Lebenskraft des Gebirgsbauern geblieben, dazu mit der besonderen Schattierung des Lechtalers, der unternehmenden und wanderlustigen Schlages ist. Aber zugleich ist er seiner Wahlheimat Rom, wo er, mit kurzer Unterbrechung, von seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahr bis zu seinem Tode lebte, mit ganzem Herzen hingegeben. Er ist der Typus des deutschen Malers in Rom in seiner genialen Menschlichkeit mit dem Einschlag des Bohèmetums, wie im Wesen seiner Kunst, die ohne Rom und ohne die römische Landschaft undenkbar ist. Indessen war ihm Rom nicht Erfüllung, so wenig ihm Tirol Erfüllung sein konnte. Unter seine Landschaften, die eine Landschaft bei Olevano oder den Tiefblick auf den Tiber oder eine wilde Gegend aus dem Sabinergebirge zum Gegenstand haben, schreibt er „Koch Tyrolese“: er betont solchermaßen, daß ein Maler aus Tirol diese Landschaften der Campagna betrachtet und gestaltet. Kochs Kunst ist umwittert von Sehnsucht nach dem Norden, obwohl sie im Süden wurzelt. Das Brausen scharfer Stürme durch die Alpentäler vereinigt sich in ihr mit dem linden Kosen der Zephire des Nemisees.

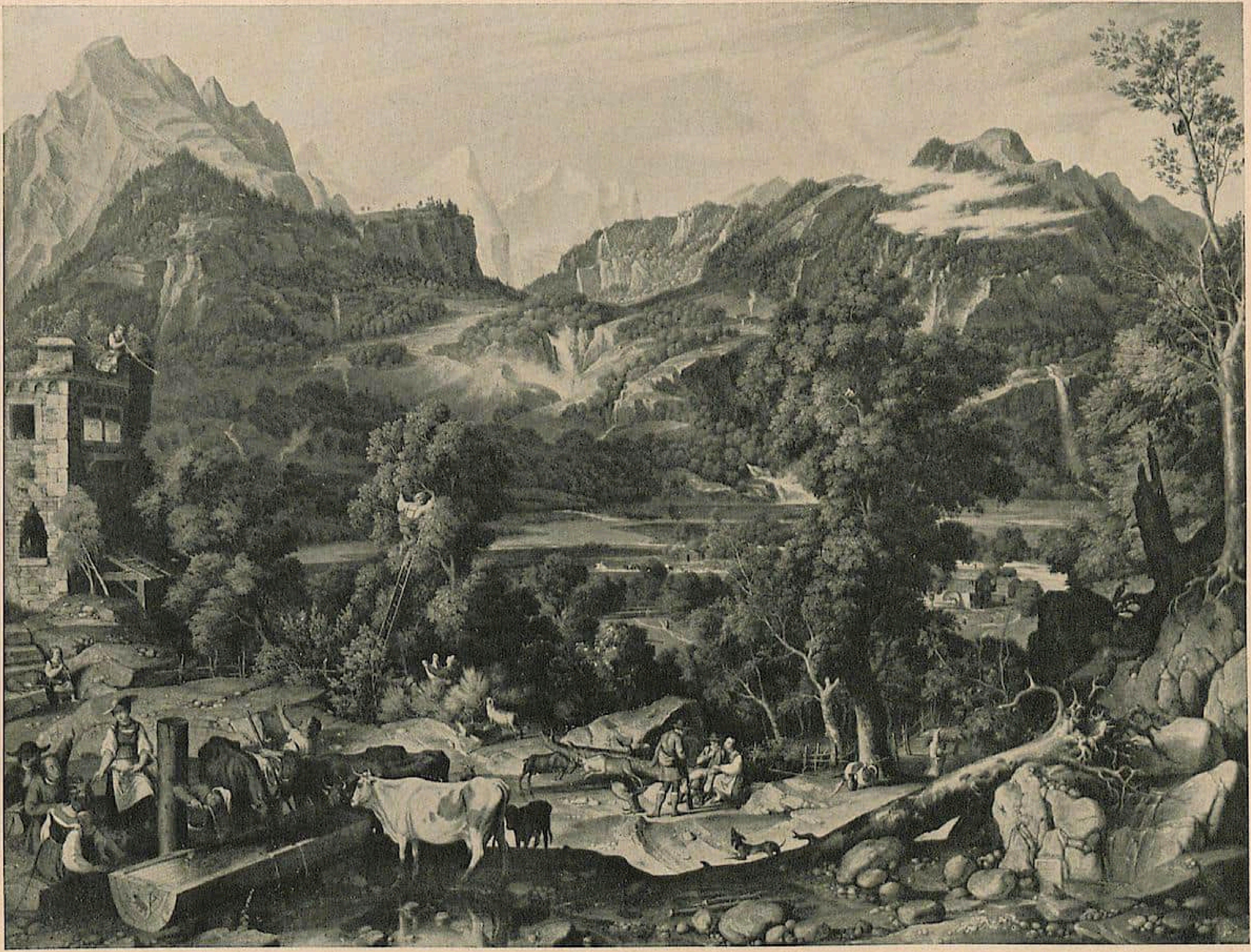
Die Heimat Joseph Anton Kochs ist das tirolische obere Lechtal, das bei Reutte aus den Bergen in die weiteren Gebreite mündet. Fünf bis sechs Gehstunden hinter Reutte tut sich die Enge des Flußtales, das sich bis dahin eintönig durch kiesige Anschwemmungen zwängt, auseinander, und es erscheint das eigentliche Lechtal. Hier liegen in der grünen, weltfernen Flur schöne, stattliche Dörfer mit ansehnlichen schmucken Häusern in Blumengärten, man findet Zeichen ausgiebigen Wohlstandes und heiterer Lebensfreude. „Dies stammt daher — sagt Ludwig Steub, der Geograph Tirols, —

SM –
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

daß die Lechtaler einst groß und mächtig waren, im Verkehr der Welt und im Handel mit ihren Gütern reich geworden sind.“ Die Lechtaler sind nämlich einst als Schnittwarenhändler weit in die Welt gezogen, haben in den Niederlanden und selbst jenseits des Ozeans große Häuser gegründet, auf ihre späteren Tage aber sind sie heimgekehrt und haben sich in den Dörfern Elbingenalp, Lend, Holzgau und wie sie sonst heißen, schöne Häuser gebaut und einen Hauch des Abenteuers und der lockenden Weite in das stille Tal getragen. Das ist das eine der Vaterländer Kochs. In Obergiebeln, das zur Pfarrei Elbingenalp gehört, ist er am 27. Juli 1768 geboren. Sein Vater, der einen Zitronenhandel betrieb und deshalb häufig in Südtirol weilte, aber auch, um Handelsbeziehungen anzuknüpfen, den Rhein hinunterreiste, hatte sich hier 1760 ansässig gemacht; er stammte aus der Nähe, aus dem tirolischen Dorf Lermoos im Außerfern. Die Mutter dagegen war eine Rheinländerin, Anna Elisabeth Burdi aus Coblenz, die der Vater von einer seiner Rhein-Handelsfahrten als Frau mitgebracht hatte. Die Blutmischung erwies sich als fruchtbar. Die Ehe war sehr kinderreich: Joseph Anton Koch hatte noch zehn Geschwister. Da ging es begreiflicherweise etwas knapp her im Kochschen Haushalt. Joseph Anton mußte früh daran denken, sich auf eigene Füße zu stellen: er wurde, was so viele berühmte Künstler seit Cimabues und Giottos Tagen vor ihm waren: ein Hirte. Im „schauervollen“ Krabachtal hütete er die Schafe. In der kontemplativen Einsamkeit gab er sich früher Kunstübung hin. Er zeichnete und schnitt mit seinem Messer Figuren in die Baumrinden. Der Waldbruder Lukas Liskodin belehrte ihn und nannte ihn ein Wunderkind. Als der Weihbischof von Augsburg Freiherr von Ungelter nach Elbingenalp kam, um die Firmung zu spenden, machte diesen Bruder Liskotin auf den jungen Koch aufmerksam, und der Bischof erbot sich, für ihn zu sorgen. Aber man dachte nicht daran, aus Koch einen Künstler zu machen, er sollte Geistlicher werden. Der Weihbischof, zu dem Koch nach Augsburg gebracht wurde, schickte ihn an das Dillinger Seminar, an dem damals der herzensgeniale Johann Michael Sailer wirkte. Auch der Prokanzler der Dillinger Universität, Joseph Anton Schneller, ein Tiroler wie Koch, nahm sich des jungen Landsmannes an, und er war es, der den Bischof dafür gewann, Koch seinem Wunsch und seiner unverkennbaren Begabung entsprechend Künstler werden zu lassen.

So wurde also der junge Kunstentflammte als Fünfzehnjähriger zu dem geschätzten Augsburger Bildhauer Ingerl, bei dem damals auch der ältere (Franz) Schwanthaler arbeitete, gebracht; wurde aber von seinem Meister nur als Lehrling betrachtet und mit den niedrigsten Arbeiten betraut. Koch war betrübt darüber, denn sein Sinnen ging weiter. Aber der Bischof erwies sich aufs Neue als Förderer, er bewirkte die Aufnahme Kochs in Karl Eugen von Württembergs Hohe Karlsschule, an der sich eine Abteilung für Maler, Bildhauer und Kupferstecher befand. 1785 trat Koch dort ein, fünf Jahre, nachdem Friedrich Schiller die durch ihn berühmt gewordene Schule verlassen hatte. Zwei heute ganz vergessene Maler, der Vedutist Harper und der Guibal-Schüler Hetsch, waren seine Lehrer. Indessen kam er kaum während dreier Monate im Jahre dazu, sich auszubilden, die übrige Zeit wurde er, gleich den anderen Zöglingen der Akademie, zu Dekorationsarbeiten in den herzoglichen Schlössern und im Theater herangezogen. Das war zwar sehr gegen seine Neigung, aber Koch hatte trotzdem von dem sechsjährigen Aufenthalt an der Karlsschule Gewinn, insofern er seine Allgemeinbildung erweitern, in die Welt des klassischen Altertums, die später auf seinen Bildern eine wichtige Rolle spielt, hineinblicken und mit gleichaltrigen Jünglingen aus guten Häusern, die die allzu rauhen Sitten des Naturburschen glätten halfen, in freundschaftlichen Verkehr treten konnte. Revolutionäre Gedanken spukten auch damals an der Stätte, wo sieben Jahre zuvor Schiller im Geheimen seine „Räuber“ gedichtet hatte; Rousseau wurde verehrt, von Freiheit und Gleichheit geschwärmt. Auch Pasquille wurden geschrieben, und Koch illustrierte sie mit saftigen Karikaturen. Das trug ihm eine strenge Strafe ein, mehrwöchigen Arrest, dem er sich durch die Flucht entzog. Er wandte sich nach Straßburg, wo ihn auf der Rheinbrücke seine Freunde erwarteten. Johann Nepomuk Ringseis erzählt, Koch habe sich auf der Rheinbrücke seinen Zopf, den er als Karlsschüler vorschriftsmäßig zu tragen hatte und der dem Tirolerbuben stets als Symbol der Unfreiheit erschien, abgeschnitten und ihn seinen Herren Zuchtmeistern mit spöttischem Kompliment eingesandt. Auf alle Fälle ist ein Brief vom 5. Dezember 1791 erhalten, den Koch an seine einstigen Vorgesetzten schrieb, und in dem er die Gründe, die ihn zur Flucht bewogen, auseinandersetzt. Er sagt, die Schule habe ihm die Ausbildung seines Talentes unmöglich gemacht. „Chordecken, Arabesken und Theatergeschmier gehören nicht in das Gebiet der schönen Künste.“ Scharf wendet er sich gegen den Intendanten der Akademie, den Obersten Seeger. Er gibt ihm zu denken, daß „nur ununterbrochene Tätigkeit die Seele über das Gemeine erhebt“.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

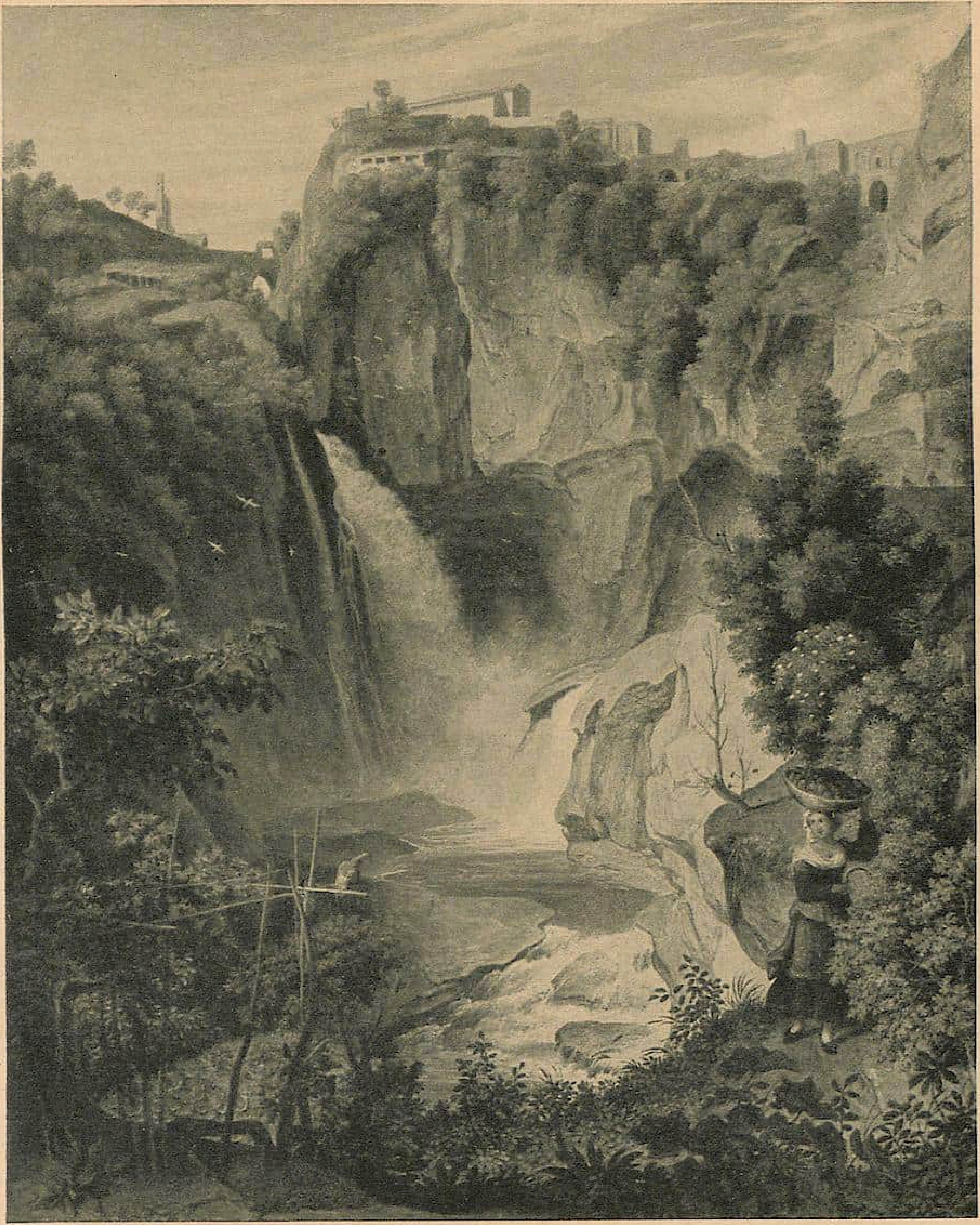


JOSEPH ANTON KOCH BERNER OBERLAND (I)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH SCHMADRIBACHFALL IN DER SCHWEIZ

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEPH ANTON KOCH TIVOLI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH LANDSCHAFT

Koch war nun mehr als dreiundzwanzig Jahre alt geworden und hatte in der Tat wenig Positives an künstlerischen Leistungen aufzuweisen. Das gezeichnete Tagebuch einer Ferienreise aus dem Jahre 1791 ist uns in zwei Varianten (im Stuttgarter Kupferstichkabinett und in Repliken im Innsbrucker Ferdinandeum) erhalten. Es sind Federzeichnungen, teilweise mit Aquarellfarben gehöht, minutiös ausgeführt und alles in den Kreis der Darstellung einbeziehend: Landschaften, Trachtenbilder, Porträtskizzen, Genrestückchen, Karikaturen. Die Landschaften, obwohl ein bißchen ängstlich am Tatsächlichen hängend, sind nicht ohne Größe der Anschauung und Auffassung, sie sind der beste Teil dieser Jugendarbeit, der natürlich in erster Linie biographisches und individuell-entwicklungsgeschichtliches Interesse zukommt; immerhin zeigt sich bereits ein deutlicher Kunstwille, der Kochs späteren Leistungen nicht zuwiderläuft, sondern mit logischer Konsequenz zu ihnen hinleitet.

In Straßburg hatte Koch politische Erlebnisse von aufreizender Aktualität. Er geriet durch seinen Hauswirt, den Journalisten Delavaulx, in die Kreise der Jakobiner, machte Versammlungen mit und predigte selbst das Evangelium einer eingebildeten, aufgeregten Freiheit.

Trotzdem scheint er sich in Straßburg nicht sonderlich gefallen zu haben; auf jeden Fall ging er 1792 nach Basel, blieb dort aber auch nur ein Jahr, da er, jakobinischer Neigungen verdächtig, 1793 ausgewiesen wurde. Nun begann ein ziemlich zielloses Wandern durch die Schweiz: fast möchte einem scheinen, die alte Lechtaler Wanderlust, die andern Söhnen Tirols nicht eigen ist und der herkömmlichen Seßhaftigkeit eines Bergbauernvolkes zuwiderläuft, habe ihn überfallen. Allerdings sprachen auch die politischen Verhältnisse mit, denn den des Jakobinertums geziehenen Mann sah man überall scheelen Blickes an. Bern, Biel, Neuchâtel, die Berner Alpen, wo er mit Hirten und Herden zusammenwohnte, waren die nächsten Stationen seines Lebensweges. Eine Anzahl Zeichnungen und Aquarelle sind aus diesen Jahren erhalten; an sich nicht eben bedeutend, sind sie doch entwicklungsgeschichtlich wichtig — ausschlaggebender indessen sind die Eindrücke, mit denen sich Koch vollsog und in sich bewegte. Ein Bild wie „Berner Oberland", gemalt 1817, das das Ferdinandeum besitzt, oder der „Schmadribach-Wasserfall" (1811, Städtisches Museum in Leipzig), wären ungemalt geblieben ohne Kochs schweizerische Wanderjahre.

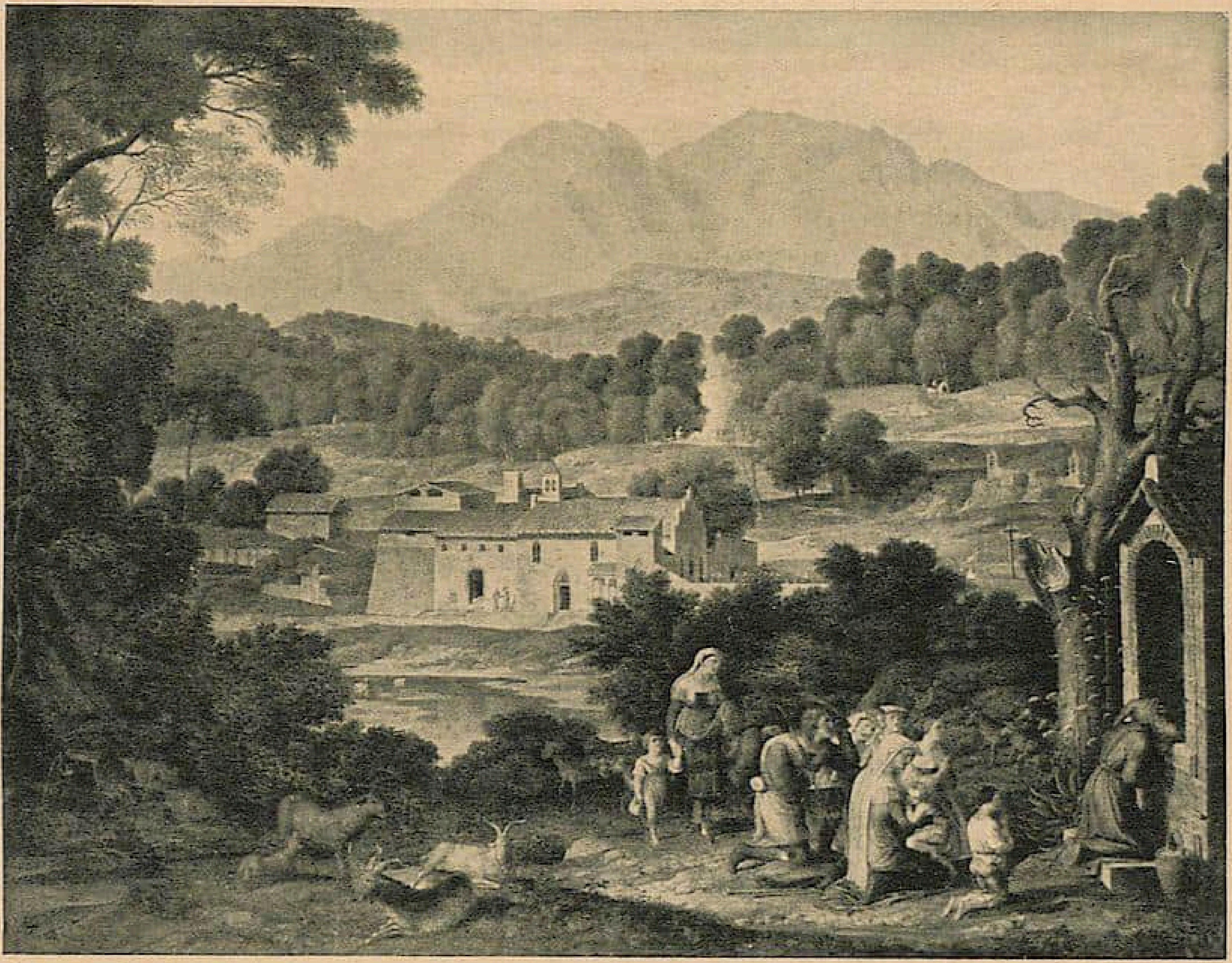
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH

TIBERLANDSCHAFT

Nationalgalerie, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEPH ANTON KOCH — KLOSTER S. FRANCESCO DI CIVITELLA

Von den Höhen der Berner Alpen mag Koch manchmal sehnsüchtig nach Süden hinuntergeblickt haben, nach Italien, in das gelobte Land der Kunst. Seine Sehnsucht verlangte dorthin. Verbindungen hatte er angeknüpft, endlich rief ihn im Spätjahr 1794 ein Brief seines Freundes Dr. Nott nach Neapel. Um Weihnachten machte er sich von Neuchâtel aus auf den Weg. Über den Gotthard, wo es schneidend kalt war, ging es, natürlich stets zu Fuß, über Mailand, Bologna, Florenz und Rom nach Neapel. Salerno und Pästum wurden besucht, dann hielt Koch nichts mehr in der Stadt am Golf, vom Vesuv überragt. Hackert, der Goethegefeierte, zog ihn nicht an; es scheint, daß er mit dem einflußreichen Künstler, der damals in Neapel sozusagen „residierte", nicht einmal in Berührung kam.

Rom zog ihn mehr, es lockte ihn. Er hatte dort auf dem Wege nach Neapel eben so viel gesehen, um von heißer Sehnsucht ergriffen zu werden nach tieferem und reicherem Genuß. Das Romfieber der deutschen Künstler befiel ihn. Eine Stimmung umfing ihn, die jener entspricht, der der schwäbische Maler Gottlieb Schick in einem Briefe an seine Geschwister Ausdruck gibt: „In Rom ist ewiger Mai."

Im Frühjahr 1795 kam er in die ewige Stadt und blieb, abgesehen von einem Aufenthalt in Wien (Juni 1812 bis Oktober 1815), bis an sein Lebensende dort, unersättlich im Genusse dieser Stadt. Es erging ihm mit ihr, wie es Goethe erging: „Wie man die See immer tiefer findet, je weiter man hineingeht, so geht es mir mit der Betrachtung dieser Stadt." Rom wurde Kochs zweite Heimat, sein anderes Vaterland.

In Rom schloß sich J. A. Koch an Carstens an, den herben Schleswiger. Den landschaftlichen Menschen aus dem deutschen Süden fesselte die kühne Darstellung des schönen nackten Menschenleibes, wie sie dieser Nordländer in seinen monumental komponierten Aktzeichnungen gab. Vor Michelangelo sanken beide ins Knie. Stundenlang standen sie in der Sixtinischen Kapelle oder vor dem Moses. Daneben tat sich Koch auch in der Campagna um. Er zeichnete vor der Landschaft. Die Cestius-Pyramide mit dem wundervoll zarten Blick auf Rom ist vor der Natur entstanden. Mit Reinhart und anderen zusammen zeichnete er im Winter 1796—97 nach dem lebenden Modell. Jaffé, der Biograph Kochs, hat die Liste der Teilnehmer an dieser Akademie beigebracht; man kann daraus erkennen, wie groß die Schar

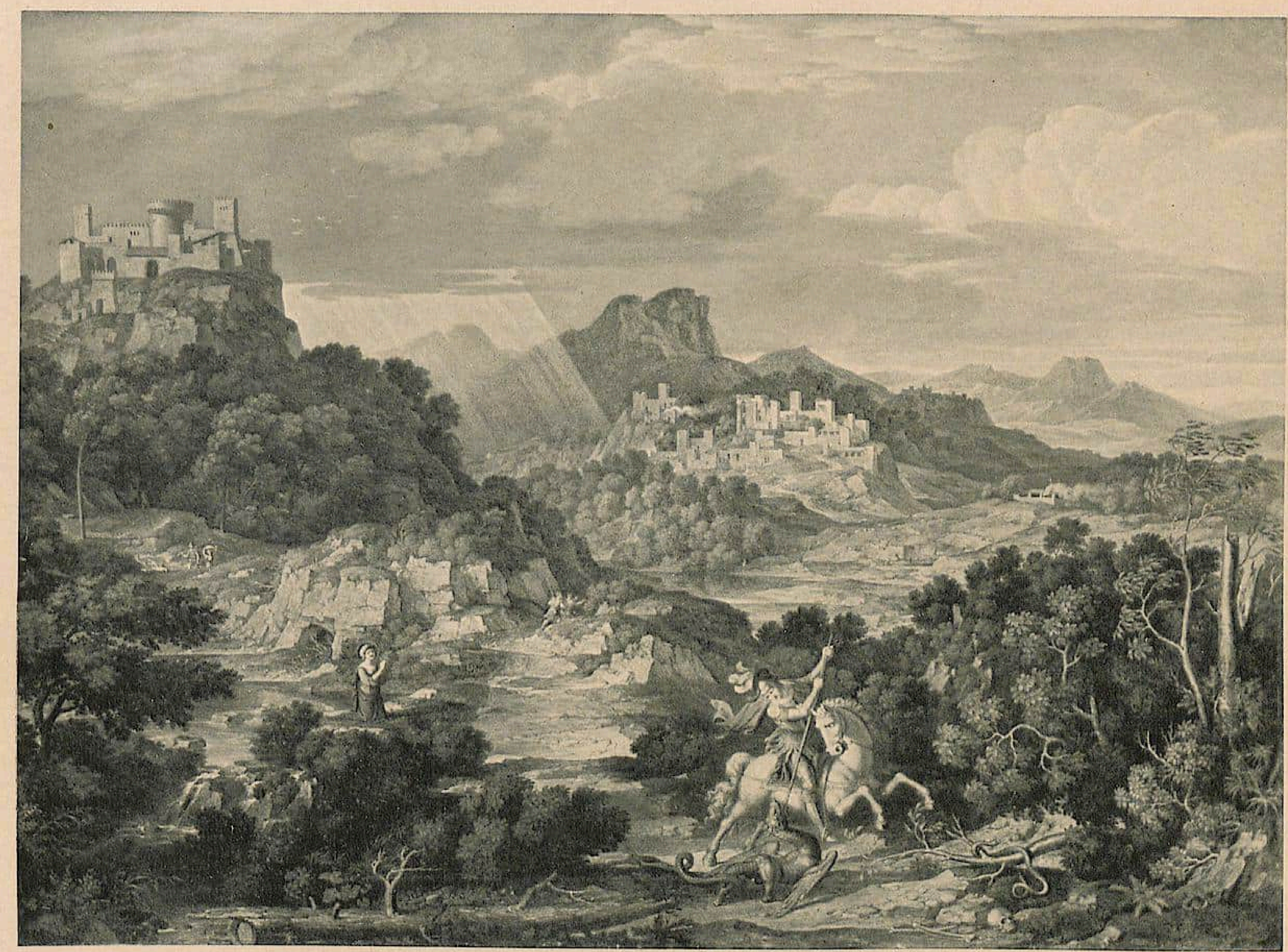
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH TIROLER LANDSTURM

deutscher Künstler war, die schon eine beträchtliche Spanne Zeit vor dem Einzug der Nazarener in Rom lebten und arbeiteten. Mechau, Roos, Weinbrenner, Hummel, v. Rhoden, Gmelin sind die bekannteren Namen; später trat Thorwaldsen hinzu. An ihn schloß sich Koch besonders herzlich an. Die Freundschaft führte zu einer Art Lebensgemeinschaft. In der Via Felice bezogen sie eine gemeinsame Wohnung. Sonst ist als Freund dieser römischen Frühzeit noch Eberhard Wächter hervorzuheben. 1810 kamen dann die relegierten jungen Wiener Akademiker. Wegen „Widerspenstigkeit" hatte man sie fortgeschickt. Sie nisteten sich in Rom in dem von den irischen Barfüßermönchen verlassenen Kloster S. Isidoro auf Monte Pincio ein: Overbeck, Pforr, L. Vogel und Hottinger, denen sich bald andere anschlossen, allen voran Cornelius, denen die beiden Veit, die beiden Schadow, Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Olivier, Heinrich Heß folgten. Die Atmosphäre war mit Ingenium geladen. Und Koch mitten in dieser Schar, angeregt und anregend, zu selbständigem, nun von allen Hemmungen unbeherrschter Technik befreitem Schaffen bereit. Die Bilder in der Casa Bartoldi entstanden, eines poetisch-philosophischen Deutschtums voll. Joseph Anton Koch, von Carstens in seinen römischen Anfängen nachdrücklich für eine Richtung geworben und gewonnen, die dem, was Cornelius später erfüllte, mit gleicher Notwendigkeit vorausgehen mußte wie der Frühling dem Sommer, stand dieser besitzergreifenden Schöpfung gewiß nicht ablehnend gegenüber. Aber seine menschliche und künstlerische Art unterschied sich doch gründlich von der der Nazarener. Seine künstlerischen Absichten gingen anderswohin. Die Landschaft war das letzte und höchste, was sein Künstlertum umschlang und hielt. Daran läßt sich trotz der Figurenbilder, deren es zahlreiche von ihm gibt, und trotz der Dante-Illustrationen, trotz der durch 40 Jahre sich hinziehenden Beschäftigung mit den Motiven der „Göttlichen Komödie", trotz der Ossianbilder und Oberonzeichnungen, nicht zweifeln.

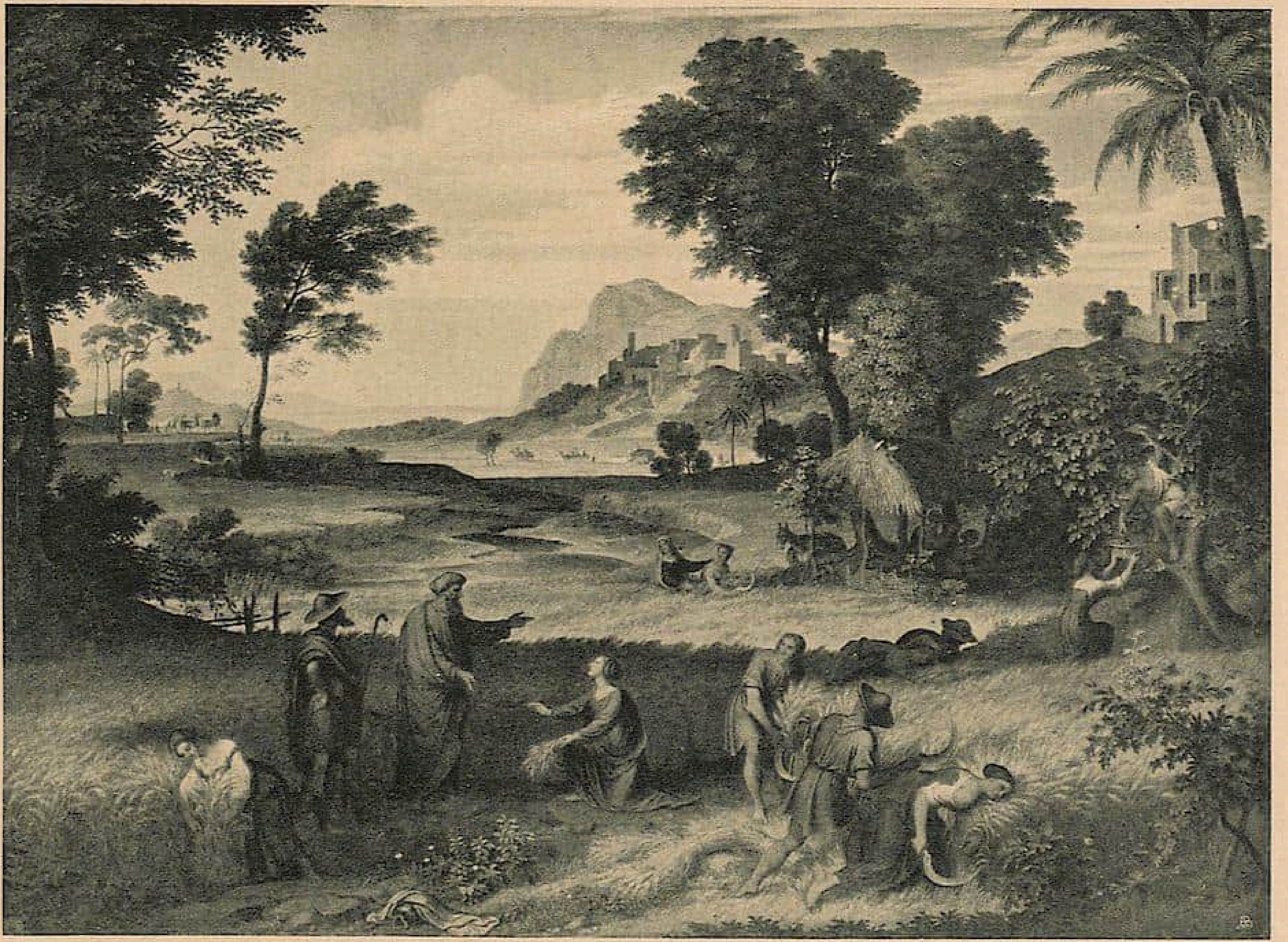
Alle ganz klaren, sein eigenes Wesen am stärksten kennzeichnenden Dokumente seines Künstlertums sind aus der Landschaft erwachsen: das Tiroler Naturkind, der Hirtenbub aus dem Krabachtal verleugnet sich nicht.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEPH ANTON KOCH — HEROISCHE LANDSCHAFT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



JOSEPH ANTON KOCH — RUTH AUF DEM ACKER DES BOAS

Das Naturkind verleugnet sich indessen auch nicht in der Art, wie diese Landschaften gesehen sind. Kochs Naturgefühl hat mit dem der Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts kaum mehr einen Berührungspunkt. Ihm wird alles erlebnishafter und damit von selbst in der Ausformung wirklichkeitsnäher. Man denkt vergleichsweise an den alten Beich, der für seine Zeit einer der trefflichsten Landschafter war. Heute noch kann man, wenn man in seine weiten, sonnigen Landschaften hineinschaut, in denen von durchsichtigem Braun bis zu blassem Grün in Übergängen und Schattierungen eine Fülle von Nuancen in die Erscheinung tritt, dieses kultivierten Malens sich herzhaft freuen. Aber man kann sich keinem Zweifel über das Unwirkliche dieser Landschaften hingeben. Bei Koch ist stärkeres inneres Leben, mehr Bewegtheit, mehr Wahrheit. Auch in der Farbgebung sind die Bilder Kochs anders. Justi gibt in einer Analyse von Kochs Berliner Bild den Rat, mit dem Auge am unteren Bildrand zu beginnen und langsam weiter nach oben zu gehen; man werde dann erkennen, wie von Fläche zu Fläche die warmen und kalten Töne wechseln, wie Grün sich mit Braun und Blau verbinde, wie mit der räumlichen Entfernung die Maße der Absetzungen immer kleiner würden und damit die Intervalle der immer helleren Töne. „Je mehr solcher Tonfolgen man von unten nach oben verfolgt, je genauer man auch den Harmonien von rechts nach links nachgeht, um so lebendiger atmet das Kunstwerk, dessen Farbe auf den ersten Blick vielleicht tot erschien."

Auf zahlreiche Bilder Kochs ist dieses Verfahren anwendbar. Nicht auf alle, denn manche, namentlich die kleinformatigen, sind zu gedrängt, zu voll, und in der Absicht, den Kosmos zu geben, wurde der Künstler nicht groß, sondern klein. Auf Bilder dieser Art beziehen sich Verse Rückerts, der 1818 in Rom Koch sah und ihm nähertrat. Er dichtete:

„Ich denke noch — Wie Meister Koch — In Rom manch eine Landschaft malte, — Die von der reinsten Schönheit strahlte. — Allein befleckt — War der Effekt. — Im tiefem Vordergrunde sah man solche — Geschöpfe: Kröten, Drächlein, Molche. — Wozu das soll? — Gedankenvoll — Wiegt er das Haupt: Sind denn nicht diese — Bei jedem Erdenparadiese?"

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOSEPH ANTON KOCH BERNER OBERLAND (II)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

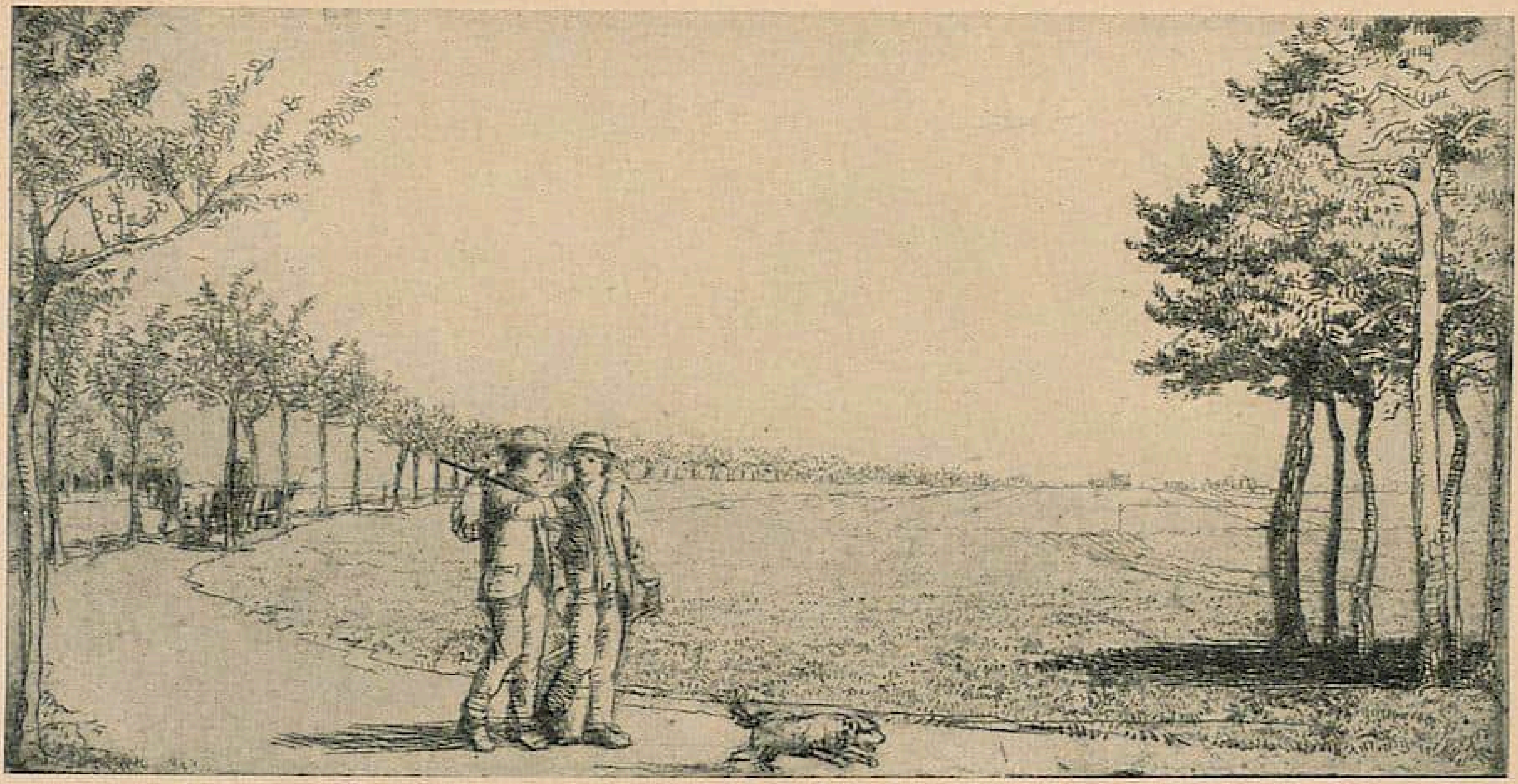
Eine hübsche Antwort, indessen, auch ästhetisch, nicht poetisch-philosophisch angesehen, ist an diesen Werken etwas Bestrickendes und Anziehendes. Es bedarf, um den inneren Reichtum des römisch-tirolischen Meisters zu erkennen, der Analyse überhaupt nicht. An ihn und seine Kunst darf man sich ganz verlieren, in seine Bilder kann man hineinträumen. Das Pathos seiner Bilder ist der Art, daß es sich nicht zudrängt, sondern eine ihm entgegenkommende Stimmung bereitwillig auffängt und emporbauen hilft. Wenn man Koch, wie man häufig liest, den Vater der deutschen klassizistischen Landschaftsmalerei nennt, so ist unter solchen Umständen nicht zu vergessen, daß Koch nicht eigentlich klassizistisch ist im Sinne seiner Zeitgenossen, die ein Ideal veräußerten. Er war zu gesund, vielleicht auch etwas zu derb und grobschlächtig, als daß er in solche süßliche Manier hätte verfallen können. Er war bei weitem nicht so bewußt und in seinem Wesen nicht so geziert wie seine Weggenossen. Er war naiver, kindlicher, unmittelbarer. Wem es seine Bilder nicht sagen, der muß es wenigstens aus seinen Schriften, die so aufrichtig daherpoltern, erkennen.

Trotzdem darf man Koch mit gutem Recht einen Ahnen der deutschen Malerpoeten nennen. Von ihm gingen Ströme der Anregung aus. Er war das Haupt der deutschen Maler in Rom: Richter stand vor ihm und Genelli, und irgendwie schwingt Kochs Art weiter in Rottmann, wie in Schirmer und Böcklin. Die beiden Olivier empfingen Kochs Anregung, und so war das Schaffen des Tiroler Bauernbuben und entlaufenen Karlschülers in seiner Spätzeit ein weit auswirkendes, vielseitiges, glückliches, das sich nicht in seinem eigenen Werke erschöpfte, sondern viele und bedeutende Künstler befruchtete.

Als Koch im 71. Lebensjahr am 12. Januar 1839 über der Arbeit an dem Bilde „Der Raub des Ganymed" einem Schlagfluß erlag, war sein Ruhm bereits gefestigt und seine Bedeutung über allen Zweifeln klar. Die Künstlerschaft, die ihn feierlich zu Grabe geleitete, — neben St. Peter ruht er unter den Teutones in pace — wußte es, darüber hinaus die ganze Künstlerwelt. Eine Richtung, die wie eine brandende Welle rasch verzischte, konnte Kochs Gestalt und Werk kurze Zeit verschleiern, sie konnte es indessen nicht auslöschen. Heute strahlt es so hell wie je, und man geht nicht fehl, wenn man in Joseph Anton Koch einen sicheren Führer zu neuen Zielen zu erkennen wagt. Georg Jacob Wolf

JOSEPH ANTON KOCH — ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



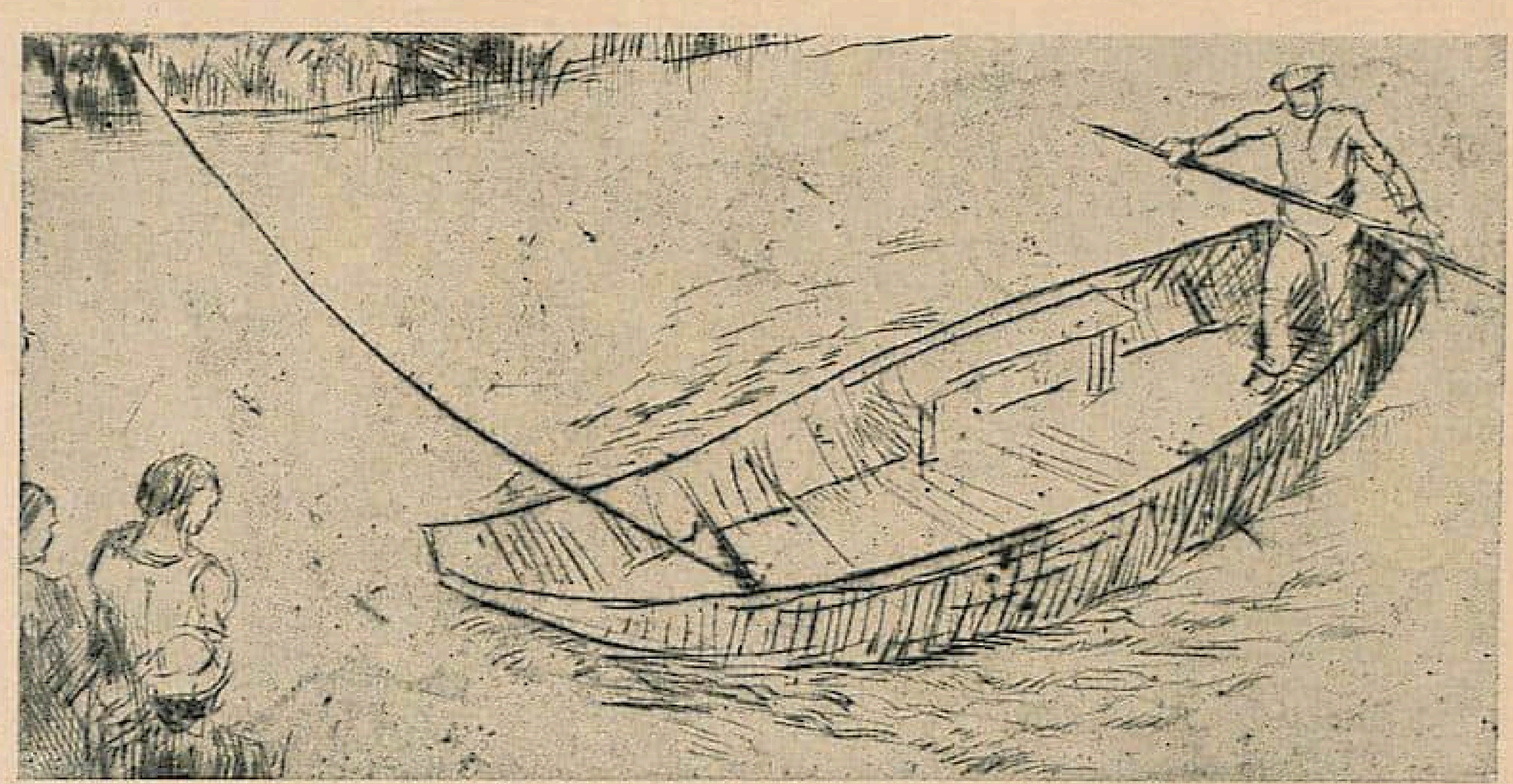
ADOLF SCHINNERER — REISE DES JUNGEN TOBIAS (BLATT 3)

ADOLF SCHINNERER

Ueber sein Leben wiederhole ich nur einiges aus seinem Bericht, den er in „Deutsches Volkstum" 1919 gegeben hat.

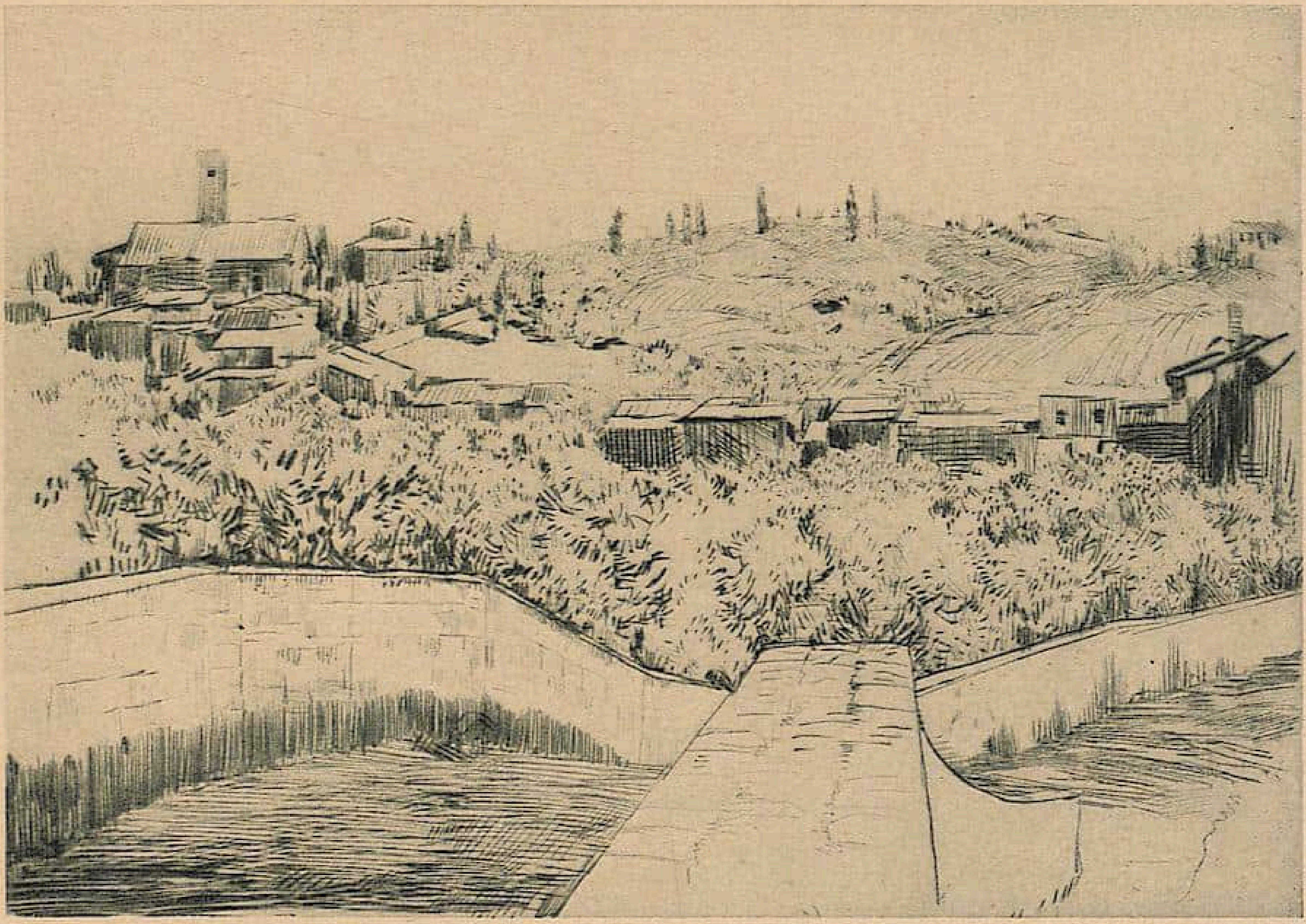
Ich teile hier möglichst mit seinen Worten nur einige Menschen, Dinge, Orte, Landschaften, Werke mit, die eine Rolle in des Künstlers Leben gespielt:

Die früheste Kindheit verlebte Schinnerer in dem Pfarrhause von Schwarzenbach, „in dessen breiten hölzernen Türriegel Jean Paul seinen Namen eingeschnitten hat". Auf die erste etwas dumpfe Zeit folgte eine lichtere in einem armen Dorfe auf dem Berge. „Ein Kinderparadies tat sich auf: Große Gärten, ein Nebenhaus, das uns Kindern gehörte, dann Äcker, Wiesen und Weiher, Hühner und Gänse und Ziegen." „Diese schöne Zeit gewann eher noch an Inhalt, als daß sie verloren hätte, als ich in das nahe Städtchen zur Schule gehen mußte. Samstags kam man ja doch nach Hause, um Sonntags den Weg wieder zurückzumachen. — Der Weg war nicht ohne Gefahr für ein Kindergemüt, man mußte durch Moor und Wald gehen." — „Von meinem Vater habe



ADOLF SCHINNERER — FÄHRBOOT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF SCHINNERER TOSKANISCHE LANDSCHAFT

ich nur dunkle Vorstellungen, es muß ein schwerlebiger Mann gewesen sein, streng gegen sich und andere, oft heftig. Krankheit und Tod ist in meiner Erinnerung mit seinem Bilde verbunden. Merkwürdigerweise sind auch die ersten und einzigen Kunstwerke, die ich damals durch ihn zu Gesicht bekam und die mir unvergeßlich in Erinnerung blieben, Bilder des Todes: ein paar Blätter aus dem Totentanz von Holbein. — Mit dem Hinscheiden meines Vaters schloß der beste und wichtigste Teil meines Lebens."

Dann kamen die Gymnasialjahre in Erlangen, an die der Künstler mit einigem Grausen zurückdenkt. „Erst in den höheren Klassen bekam ich Geschmack an den humanistischen Gegenständen, aber die Naturwissenschaften, die damals so gut wie gar nicht gelehrt wurden, beschäftigten mich viel mehr als diese, und natürlich Zeichnen und Malen, sagen wir besser Färben. Die Bodenkammer, die nun die früheren Tummelplätze ersetzen mußte, war bald chemisches Laboratorium, bald Maleratelier. Wenn es irgend anging, saß ich als Überzähliger in den Hörsälen der Universität, Shakespeare wurde unter der Schulbank verschlungen."

Freier wurde es dann um Schinnerer in München, als er Student bei Riehl und Lips, als er Schüler in einer privaten Zeichenschule war. „Es war ein überaus glückliches Jahr in meiner Erinnerung, das ich als halber Kunsthistoriker und Maler verbrachte." Aber statt in die Universität, geht er bald lieber in die Pinakothek, wo er kopiert und zeichnet. Dürer wurde damals für ihn der Inbegriff des Künstlers. — „Auch in der Zeichenschule hatte ich Glück, Schmid-Reutte war mein Lehrer, ein unbestechlich ernster Mann von gründlichstem Wissen." Im Herbst 1899 folgt Schinnerer dem nach Karlsruhe berufenen Lehrer. Eifrig radiert er. Sein trefflicher Lehrer war Walter Conz. Er hat bei ihm „den Segen des Handwerks, der unserer Zeit so fremd geworden ist", kennengelernt. Er will nun erzählen, mitteilen. Der Simsonzyklus entsteht. Manche radierte Landschaft.

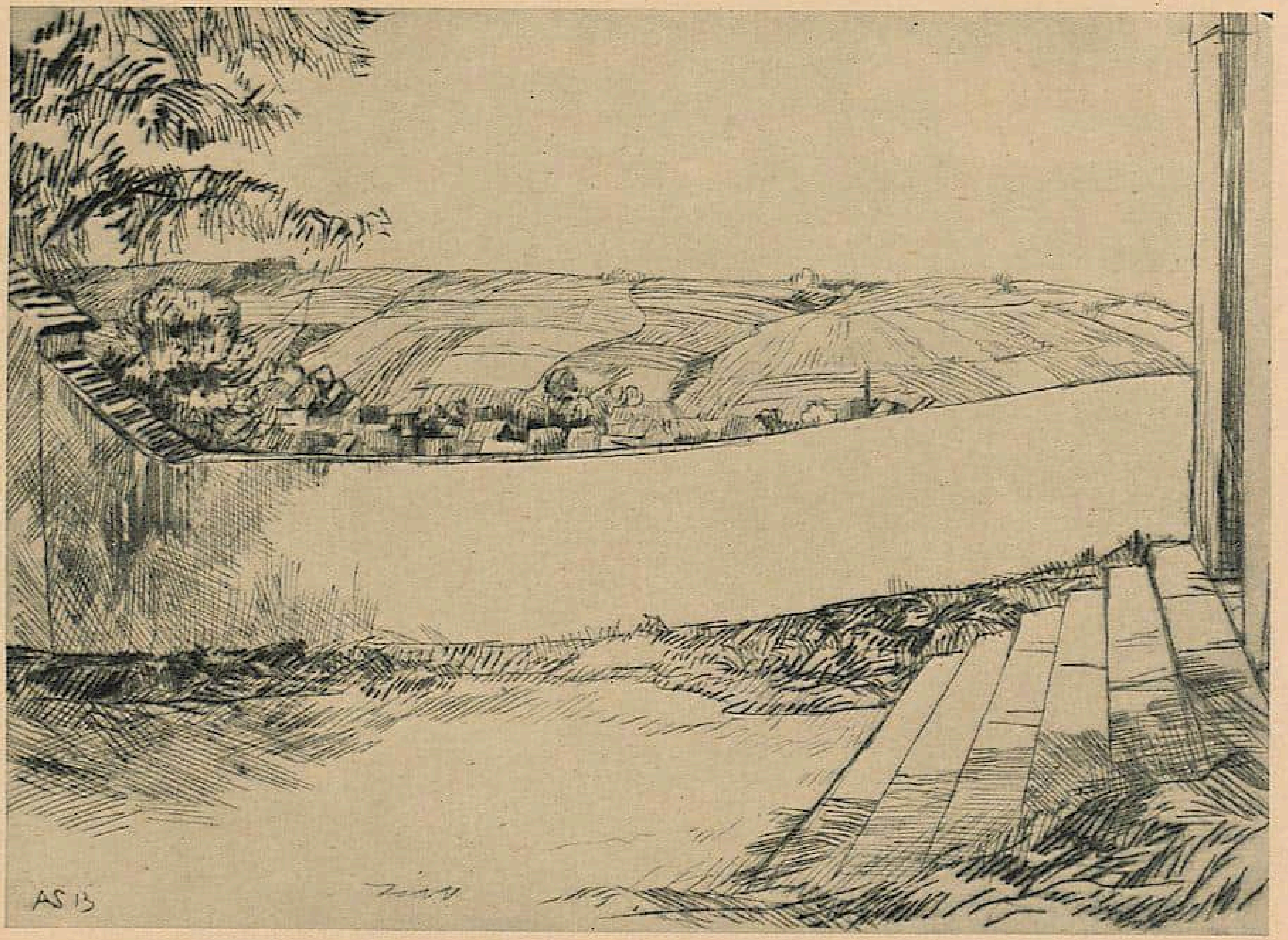
„Einmal im Schusse, war das freie Schaffen nicht mehr aufzuhalten. Die Karlsruher Studien werden abgebrochen." Er verheiratet sich. Im kleinen fränkischen Dorf Tennenlohe entsteht die glückliche Folge von der „Reise des jungen Tobias", eine zweite Fassung des „Simson". Landschaften werden mit Meisterschaft radiert.

Dann geht er auf einen Winter nach Karls-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF SCHINNERER FRÄNKISCHES DORF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



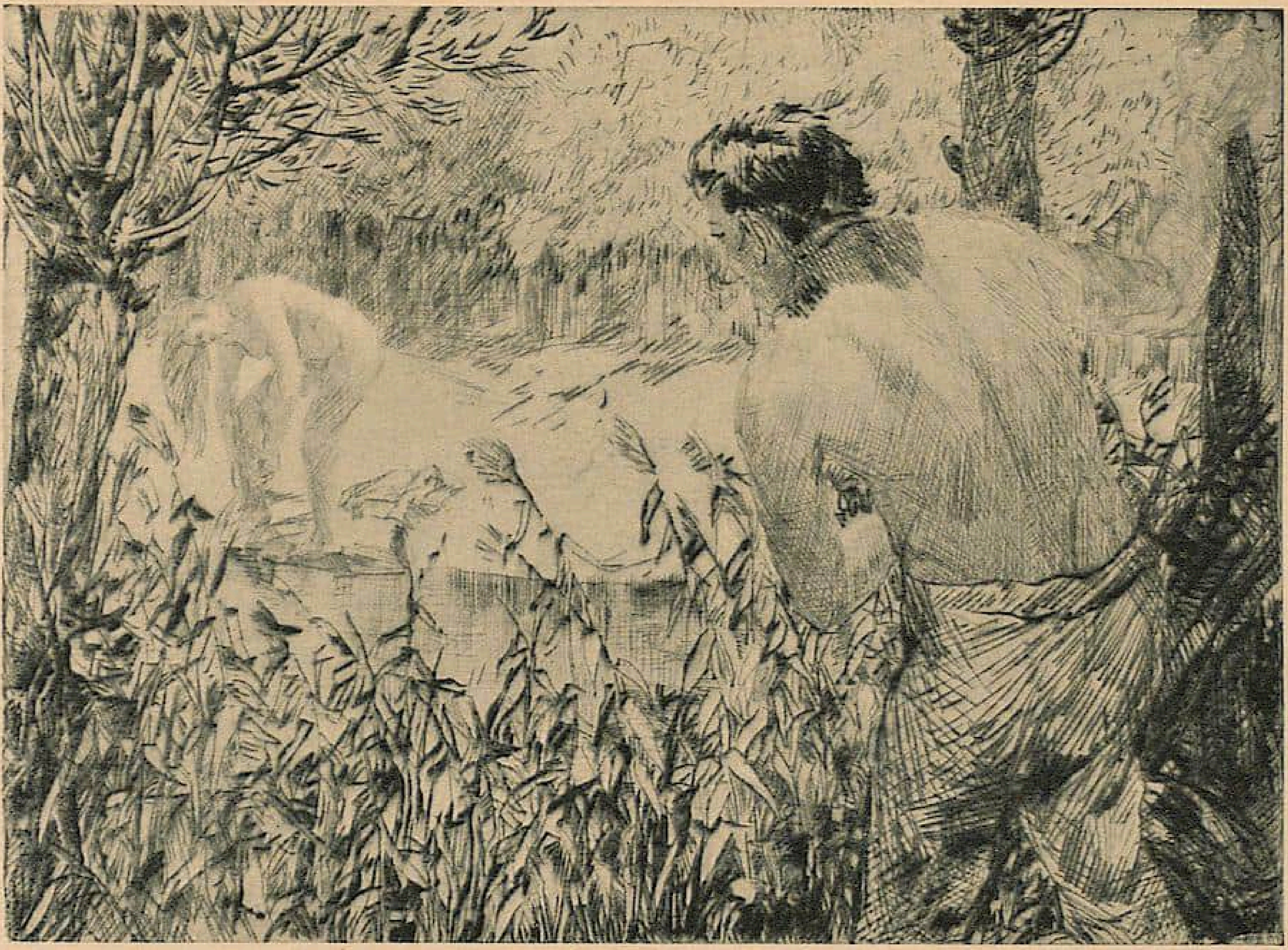
ADOLF SCHINNERER DIE WEISSE MAUER

ruhe zu Trübner (1908—09). Der Villa-Romana-Preis führt ihn auf ein Jahr nach Florenz (1910). Die sonnige Luft mit der kalten Nadel wiederzugeben, gelingt hier Schinnerer in erstaunlich schlichter Weise. Dann führt er in Mannheim Malereien in einer Kirche aus, geht über Tennenlohe wieder nach München (1911). Hier wird der Traum „Das geträumte Paar" zu Formen überzeugenden Lebens — hier wird im „Haus zum Silbernagel" das Kasernendasein in Landshut zu einem künstlerischen Traum. — Schweres hat Schinnerer in den Kriegsjahren erlebt, wenn er auch nicht ins Feld gemußt. Die satirischen Lithographien aus Erlebnissen und Empfindungen der schweren Kriegszeit sind nicht frisch-fröhliche Karikaturen — sind vielmehr persönlichste Gestalten aus einer Seele, die schwer sich durchringt aus all den häßlichen Empfindungen über die Menschheit diesseits und jenseits der Grenzpfähle. — Ein Einsamer, aber ein Seher und Führer, fest und eigen in jeder Linie und Gestalt, in Sehnen und Wirklichkeit. — Jetzt lebt Schinnerer im Kreis seiner Familie in gar schön gelegenem Heim über der Amper in Ottershausen, im alten Land also der Maler der Schleißheim-Dachauer Moose. Aber er taucht seine Gestalten nicht in verschwommene Nebel und sein Material ist nicht weiche Kreide, die lieber malt als zeichnet. Sein Material ist der Bleistift.

Mehr vom Leben und Werk Schinnerers gab H. Hoehns Aufsatz in den Graphischen Künsten 1916. Auf das leider abbildungslose Verzeichnis von Schinnerers Graphik (München 1915, Graphik-Verlag), zu dem die Freunde des Künstlers, Dr. Ludwig Gorm und Dr. Hans M. Sauermann, treffliche Einleitungen gegeben, weise ich nachdrücklich hin. Wer endlich wissen will, wie frei, fest und klar Schinnerer in das frühere und gegenwärtige Kunstschaffen schaut, darf nicht an seinem Aufsatz „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" im ersten Heft von „Briefe und Proben" 1919 (herausgegeben von Peter Trumm, dem Künstler in München) vorübergehen.

Es ist nicht jedem Künstler gegeben, so fein und fesselnd sich mit der Feder zu äußern, wie Schinnerer. Fast scheint die Feder leichter die Worte zu finden, als der Griffel die Formen und Gestalten. Aber ob Schrift, ob Bild, es geht ein Zittern aus gewaltiger innerer Be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF SCHINNERER — LAUSCHER AM WASSER (AUS SIMSON)

wegung durch alles, was er gibt. Ein grundwahrhaftiger, echt deutscher, erschütterter Mensch spricht aus Schinnerers Werk zu uns. Vertraut, bescheiden, gütig klingt sein Wort, aber die Formen und Gestalten sind fast schwer, wie die vom Ambos herkommen, vom Feld und vom Pflug. Er hat nie Püppchen uns gezeigt. Eine heilige Sache ist ihm die Kunst, kein leichtes handel- und wandelbares Ding, gut genug zum Zeitvertreib zwischen sinnlosen materiellen Genüssen.

Auch an das Was der Darstellungen Schinnerers muß erinnert werden.

Im Werke Schinnerers trat anfangs die Landschaft an die erste Stelle. Und in seinen Landschaften sind selten viele Menschen.

Ein Einsamer, einige wenige nur verstärken gern die Stille, den großen Halt und Genuß der Natur — der einzelne Mensch nur als Resonanz des unendlichen Kosmos. Wie ganz anders Liebermann mit seinen vielen Badegästen am Strand, den Spielern und Reitern auf den Sportplätzen, den Menschenmengen in engen Straßen. Wie ein Symbol Schinnerers Kunst liebe ich daher jene Radierung, die wohl so etwas wie eine Geburtsanzeige. Ein nacktes Kind tritt zögernd, unsicher und doch schier wie bewußt der besseren Wahl aus lauter Straße in das Tor eines Hauses. — Freilich hat Schinnerer auch lebhafte Straßenszenen, hat auch Volksfeste mit unzähligen Figürchen radiert — aber seine ganze Wucht kommt da nicht so zur Geltung. Das können andere auch. — Das Nebeneinanderstehen und Leben einiger, von denen jeder und jede ein ganzes, eigenes Leben führt und bedeutet, das ist Schinnerers Welt. Gesellschaften, wo an Stelle innerer Harmonie nur Konventionen die Brücke vom einen zum andern geschlagen, hat uns Schinnerer wohl nie gezeichnet — und wenn, wie in der Reise des jungen Tobias, tritt doch immer wieder, höchst bezeichnend nur für des Künstlers hohe seelische Auffassung vom schönen Menschentum, das einzelne Paar auf, in dem allein alles mächtig zusammenklingt in eigener Welt: Ruf und Echo. Der einzelne oder das Paar und die Welt als Widerspiel. — Der wunderbare Zyklus vom „Geträumten Paar“, das gemeinsam in die Welt taucht, um bald wieder heimzufinden zur großen Mutter Erde — wie bezeichnend ist der für Schinnerers Art und Kunst, die Tiefe und Schönheit seiner Auffassung von

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Land und Welt, Liebe, Leben, Tod, Jenseits. In den zehn radierten „Zeichnungen eines Verliebten" schon zeigt sich des Künstlers zitternde Sehnsucht — im „Simson" aber ward der Einsame der Gewaltige, der schließlich alles opfert, um sich zu behaupten. Aber gerade der Überlegenste leidet am tiefsten.

Die Einheit der Zyklen Schinnerers findet in der Einheit der Gestalten, in der Formung jedes einzelnen Blattes ihren rein künstlerischen Ausklang. Man denke dagegen an Max Klinger. — Schinnerer taucht mit ein paar Zeilen der Bibel oder mit einem Traum mitten in des Lebens Ziel und Sinn, sein Glück und Leid. — Und wenn ich mich noch so scheue, an jenen unvergleichlichen Florentiner zu erinnern (Schinnerer würde mir dies verbieten), so ist doch ein gleicher Ton von Lebensauffassung in den Gestalten jenes großen Italieners und denen des schlichten aber ebenso wahrhaftigen deutschen Gewissenshorchers Adolf Schinnerer. „Dem innern Bild entspricht das äußere Schaun" und „Hoffnungssehnen beseelt zur Kunst mich, zu der wunderbaren".

Es fällt mir selbstverständlich hiermit nicht ein, den feinen Radierer Schinnerer mit Michelangelo als kommensurable Größen zu vergleichen; aber wie der Florentiner den echten Gestaltenformer in aller Zeiten Kunst repräsentiert, wie er aus Worten und Themen unsterblichen Gehalt schafft, wie er Worte, wie er das Leben der Menschen selbst metaphysiert und nicht zum wenigsten, wie doch des edlen Menschen ewiges Leid Form voll glücklichster Sprache wird, das gibt uns auch das Schauen in Schinnerers Art und Werk.

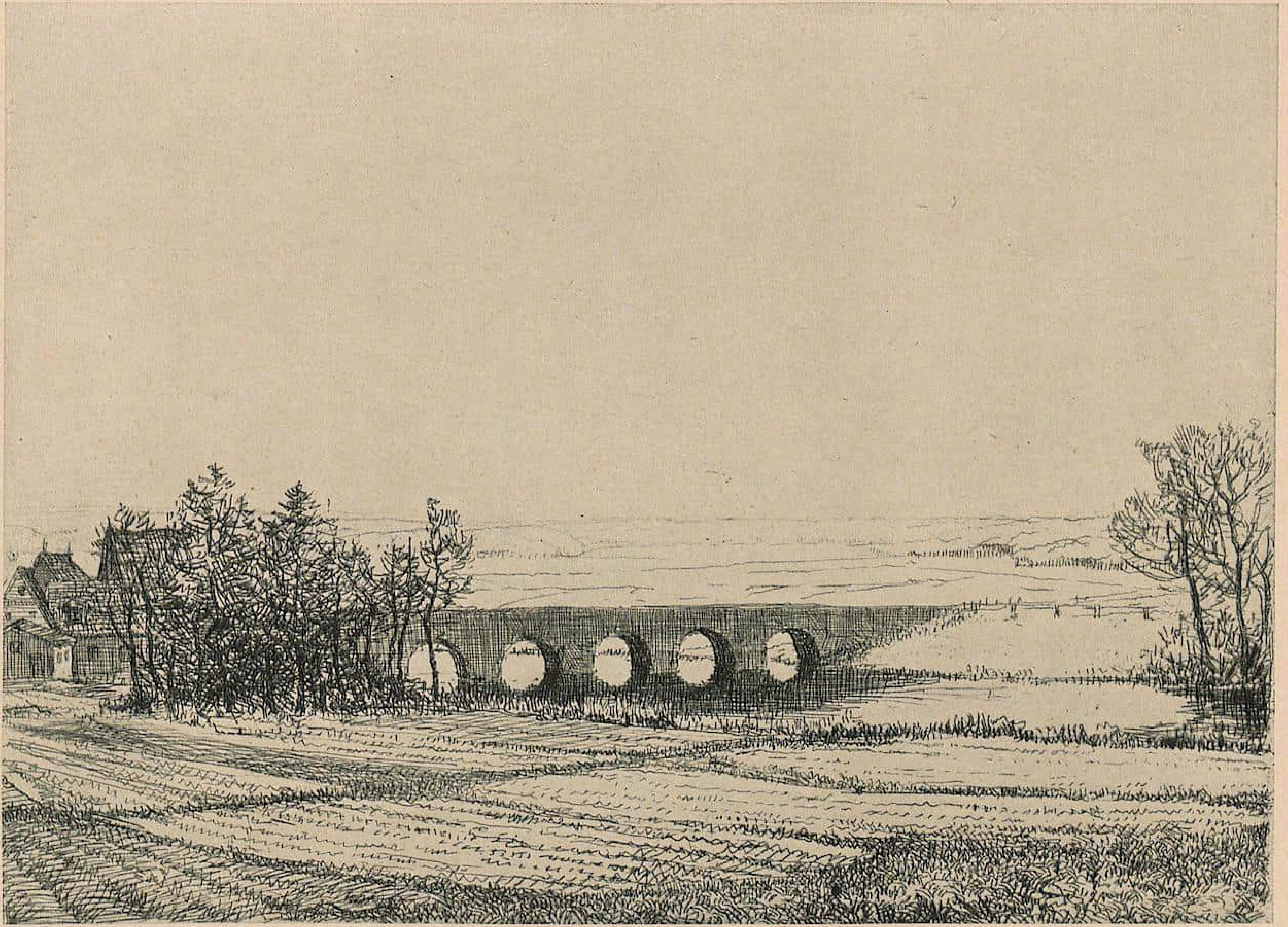
Die zehn Blätter vom „Teich Bethesda" (1912) gaben dem Künstler Gelegenheit, beides in vielfachen Gestalten zu formen, die Sehnsucht der Unglücklichen nach Befreiung vom Übel — die Freude des Künstlers, Akte zu schaffen von überzeugender Körperlichkeit und Sprache. Beides kann kaum anders als gleichzeitig gesehen werden, es sei denn das Blatt mit den vielen ruhenden Gestalten auf dem Dache und in den Hallen. Hier nur sind Akte gezeichnet ohne tiefere seelische Belebtheit — die andern Blätter aber, zumal das der sehnend Aufschauenden, das mit dem niederfahrenden Engel, das ergreifende der „Heimkehr" sind gleichstarke Zeugen plastischer Schaffenskraft und wunderbarer Beseelung. Wer wirklich Schinnerers Bedeutung in all dem Ringen um deutsche Formgewinnung erkennen will, muß Zeichnungen Marées' neben Schinnerers „Teich von Bethesda" betrachten. Marées blieb, mit wenig gelungenen Ausnahmen, unfähig, die Gestalten wirklich zu beleben. So glücklich frei uns Schinnerer neben diesem Sucher vorkommt, so wird uns nach seinen Schöpfungen gewiß, daß das Werk Marées' niemals in der nordischen künstlerischen Gefühlswelt je wirklich heimisch wird. — Ganz anders, viel näher stehen wieder Thoma und Schinnerer, nur haben die Gestalten Schinnerers viel bewußtere Gestaltung, sie sind mehr gewachsen, leben noch mehr, und ganz frei sind sie immer von schöner Pose, sind nicht gestellt. Als Aktzeichner steht Schinnerer weit über Thoma, um so sicherer, als auch die Gefühlswelt stärker in seinen Akten Form wird. Vielleicht bedeutet das aber nur einen Weg von einer deutschen Generation zur anderen und eine Bereicherung unserer deutschen Kunst nicht nur durch eine Persönlichkeit.

Einen Höhepunkt solch doppelter Formgestaltung bedeuten uns Schinnerers Lithographien zu Strindbergs bitterem Drama „Der Vater". Das sind keine Illustrationen, sind freie starke Übertragungen des geistigen Gehalts und der Stimmung in das Reich beseelter Formen. Es sind Sinnbilder reifster Vereinfachung. Ob Schinnerer nicht der Illustrator Strindbergs ist?

Was er hier dem Dichter gibt, gibt übrigens oft genug der Künstler selbst seinen Bildern. Er faßt gern in einer schier übermenschlichen Gestalt den Gehalt der Erzählung. Er zwingt den Geist in reinere menschliche Form.

Gewiß ist auch Schinnerers Gestaltenwelt formal und seelisch begrenzt, sie ist alles andere als kosmopolitisch, aber waren das Schongauer, Dürer, Lukas van Leyden, Pieter Brueghel d. Ä., Rembrandt, Ludwig Richter? Es wird die Zeit kommen, wo nicht nur wenige, wo viele fühlen werden, wie ergreifend die Schinnererschen Hände sich ausstrecken, wie gefühlt das Schreiten seiner Gestalten, wie sie überhaupt fühlen, leiden, handeln, ohne Pathos zu haben und ohne zu agieren. Man sehe nicht über die Mängel Schinnerers weg, das Wortkarge oft seiner Sprache, das Fragmentarische der Erzählung, denn wir werden ihn um so mehr lieben, je mehr wir diese sehen als Träger seiner unbestechlichen Wahrheitsliebe, seiner deutlichen, deutschen Gestaltung. Es widerstrebt mir, Blätter wie das mit den Akten an Meer und Felsen, eben nur als „Blatt mit Akten" zu bezeichnen — das ginge viel eher bei Ludwig von Hoffmann an —, denn mit den Aktdarstellungen ist das „Bild", ist der Gehalt nicht erschöpft. Wer die Gestalten Schinnerers mit denen Max Liebermanns oder Marées' oder Slevogts vergleicht, wird das verstehen. Für jenen sind Figuren nichts als Bewegungsmotive, Mittel, Schatten und Licht zu teilen, aber die Frage nach inneren

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



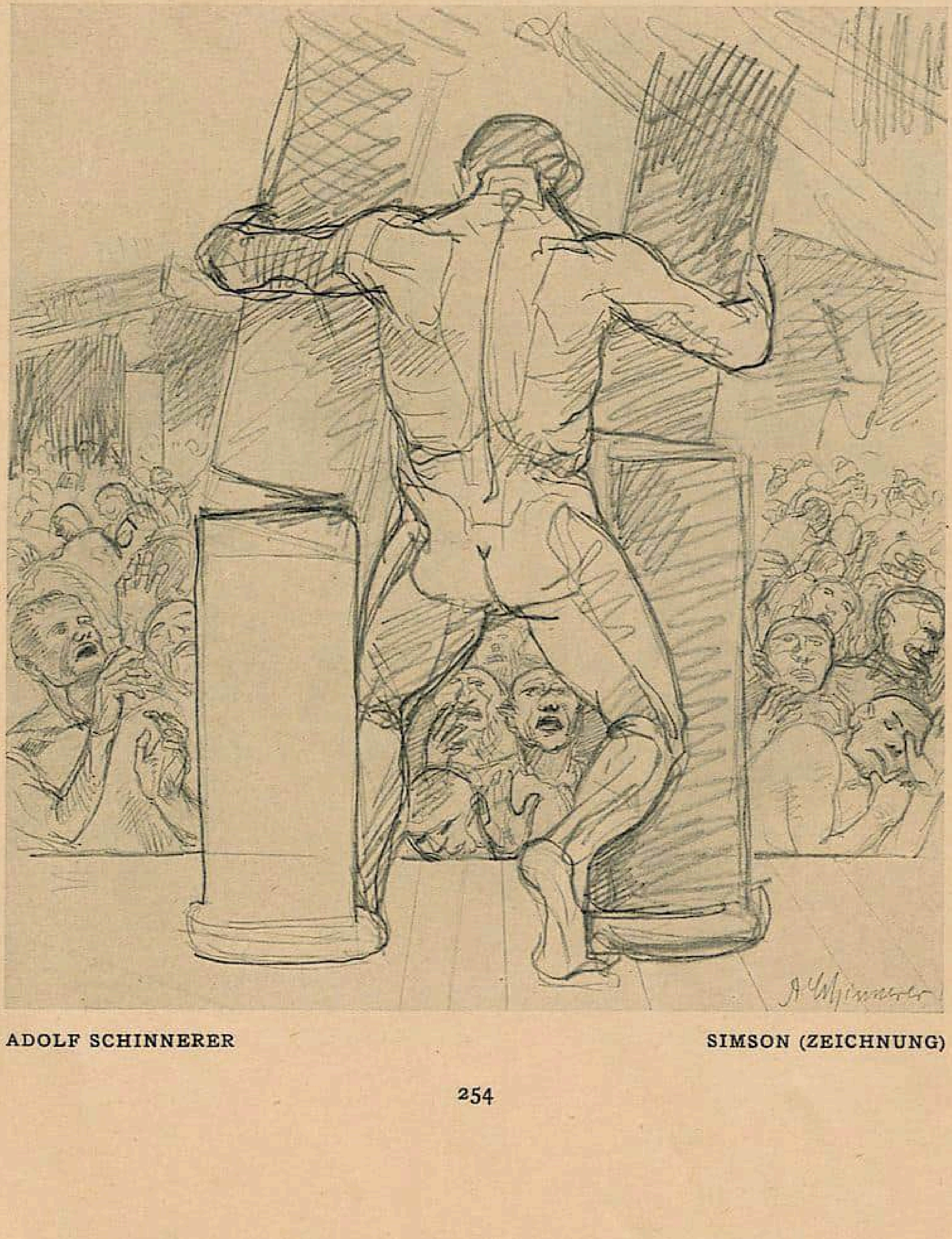
ADOLF SCHINNERER BRÜCKE BEI BRUCK

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Impulsen, nach innerer Bewegtheit kommt nicht auf. Es sind Impressionen, weiter nichts. Slevogts Figuren aber sind immer impulsiv, immer hastig, das innere Motiv wird unklar oder monoton. Bei Marées ist die Figur durchaus nicht Impression — aber sie ist so stumm wie jene, ist nur Mittel zur Raumbildung, ist ein Körper von grad menschlicher Form, kaum einmal ein Bewegungsmotiv, nie eigentliches inneres Motiv. — Die innerliche Bewegtheit Barlachscher, Munchscher Gestalten oder der eines Caspar, die kommen der künstlerischen Welt Schinnerers schon nahe. Nur wird bei jenem jede Bewegung Monument, beim anderen Feuer und Flamme. Und so nah sie ihm als solche auch stehen, ich komme von Schinnerers Akten und Menschen immer noch eher zu den grammatikalischen, den kubischen, den isolierten Dürers, zu den oft so zaghaften Gestalten Rembrandts. Und sicher haben sie im ganzen organischen Bau viel vom Blute seines Lehrers Schmid-Reutte.

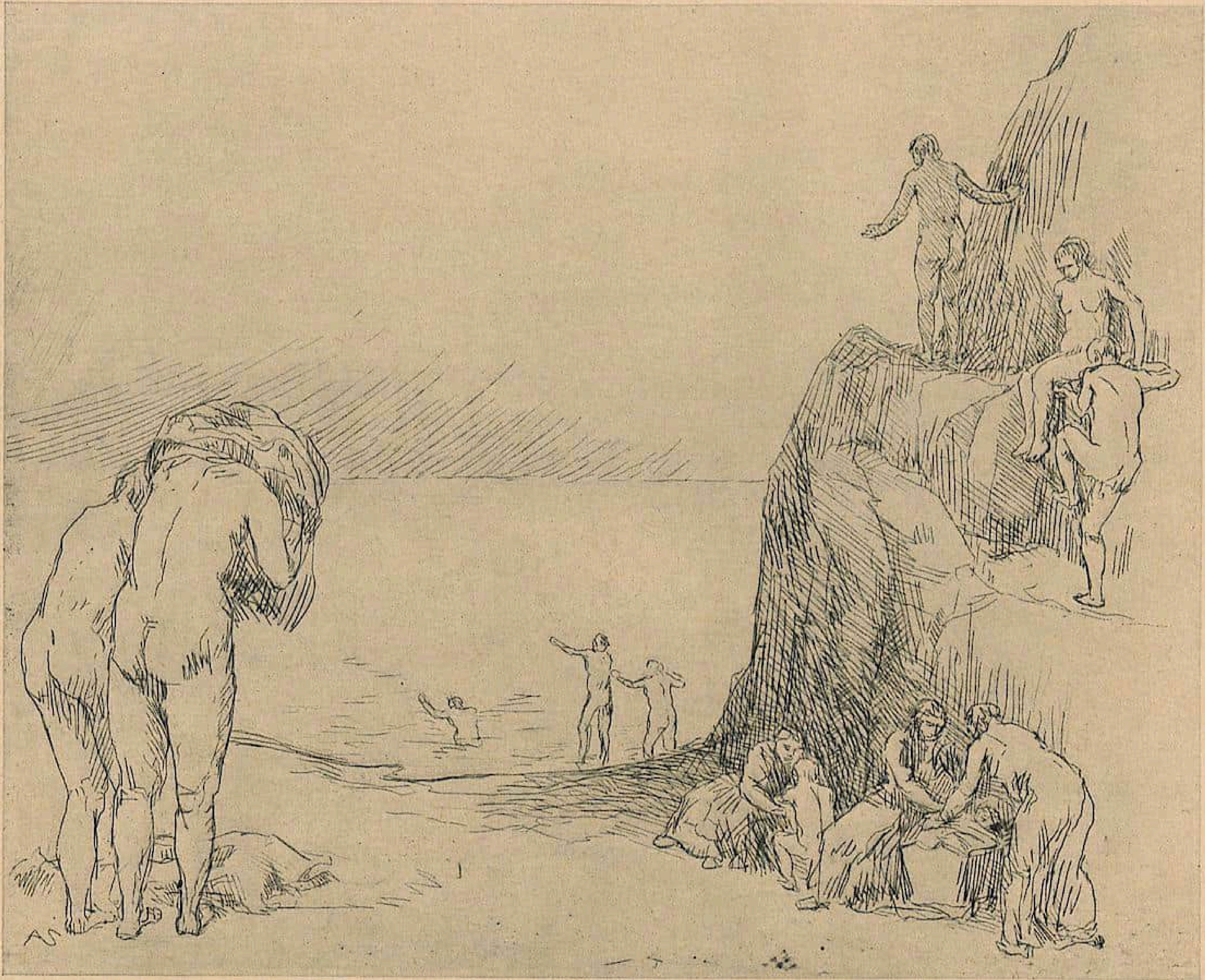
Merkwürdig, daß Schinnerer kaum einmal Bildnisse geschaffen! Ich verstehe dies nicht und erwarte hervorragende Bildnisse von ihm. Über Schinnerer den Maler wird später viel gesagt werden, denn das eine Bild, wohl vor zehn Jahren schon gemalt, eine Landschaft von Tennenlohe, mit einem Rind vorn, wird neben dem alten Brueghel kaum an Interesse verlieren.

Noch ein Wort nur über Schinnerer, den Radierer, den Könner. Das Einfachste, einen Kenner von Schinnerers Meisterschaft zu überzeugen, wäre, ihm z. B. das große Blatt mit den Wasserrädern vorzulegen. Ihm wird ohne weiteres der Name Rembrandts auf die Lippen kommen. Das Blatt verliert neben Rembrandt nicht an Wert, das ist gewiß. Doch auch hier muß an des Künstlers volle Unabhängigkeit erinnert werden. Keine einzige radierte Land-



ADOLF SCHINNERER SIMSON (ZEICHNUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF SCHINNERER

BADENDE FRAUEN AM MEER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

schaft Schinnerers hat Ähnlichkeit mit einer von Rembrandt. Aber die Einfachheit, die sichere Größe, der Geist in der Handhabung der kalten Nadel, das ist das, was zum Vergleich mit dem ganz Großen zwingt. Auch andere Kaltnadelarbeiten und Radierungen, die wir hier veröffentlichen, zeigen Schinnerers rasch gewordene Meisterschaft. Auch hier nur ein Vergleich: Bei Hans Meid, der von den Florentiner Radierungen Schinnerers eigentlich ausging, um ganz den impressionistischen Weg zu verfolgen, ist die Kongruenz erstaunlich von Technik und Stoff. Bei Schinnerer tritt das eigentlich Stoffliche viel mehr zurück — geht er doch bewußt so weit, daß z.B. das Kostümliche ganz an Interesse zurücktritt. Er besitzt das Geheimnis, auch seine bekleideten Gestalten schier zeitlos wirken zu lassen. Aber, hat er nicht die Brillanz der Lichtwirkung Meids, gibt er das Fleisch nicht so weich, so sinnlich wie Meid, das Blatt mit dem Lauscher am Wasser ist Beispiel, wie hier Schinnerer doch ohne raffinierte Mittel restlos Licht, Sonne, Ferne, Körper, Fleisch, Laub, Wasser, Luft mit einer Technik, die längst alle Mischungen scheut, beherrscht. Bei ihm vergißt man das Technische — bei Meid ist das technische Interesse zu allernächst auffallend.

Wenn doch der Weg zum ganzen deutschen Volke durch Schinnerers Landschaften gefunden würde. Dann kämen als Wege zu Schinnerer in Betracht die Landschaften aus der Tobiasgeschichte, aus den Zeichnungen eines Verliebten und dann die Gestalten, die nur gewachsen sind aus heimischer Erde. Niemals würde hier Kunstgenuß versanden in sentimentalen Geschichten. Unser Volk verlangt nach neuer Kraft, verlangt nach neuen Formen mit neuem Inhalt. Schinnerer gibt sie uns. Wenn seine Gefühlswelt aber noch so reich, noch so sehr uns alle bereichern könnte, ich würde doch heute nicht zu ihm alle und alle locken wollen, wenn nicht eines so fest und gehaltvoll und ernst zu nehmen wäre bei ihm: die Form. Und wenn nur irgend etwas in seinem Werke von Frankreich oder Asien oder Dürer oder Rembrandt entlehnt wäre, würde ich gar vor ihm warnen. Denn niemals mehr als heute müssen wir uns ganz auf die eigene, schwere, schwierige, aber wahrhaftige deutsche Art besinnen und stützen. Leihgaben taugen hier nichts. Das mag manchem Kunstschwätzer und Kunstschwachen Verzicht auf Reichtum, wie Lob der Armut und Engherzigkeit, ja des Banausentums klingen. Gut.

Mögen doch gewisse „international" Gerichtete über unsern Meister spötteln, mögen sie meinen, seine Gestalten mit den knochigen, schier bäuerischen Köpfen, mit den ungelenken, tastenden Bewegungen wäre die Umwelt eines Künstlers, der irgendwo weit hinten in einem weltfernen Dorfe säße und der nie sich um all die vielen schönen Dinge gekümmert, von denen jede höhere Tochter pflichtgemäß schwärmt. Ich sehe in der Erdenschwere der Gestalten Gesundung und aus ihrer inneren Bewegtheit kommt mir der Glaube an deutsche Zukunft, kommt Befreiung von aller Angst im Tohuwabohu der gegenwärtigen Kunst. Übrigens ist die Meinung jener „Internationalen" gründlich falsch. So viel Künstler ich in ihrem Heime schon besucht, kein Künstlerheim hat mich noch so lebendig überzeugt von der Weite und Tiefe, von der Freiheit und Wärme, vom Reichtum der Anschauungswelt eines Künstlers wie das Heim Adolf Schinnerers. Freilich ein reicher Mann wurde der 45 jährige Schinnerer trotz großer Opuszahl noch längst nicht, manch anderer Künstler mag wertvollere Originale von Rembrandt, Dürer, Utamaro, Brueghel, Cézanne, mag kostbarere Bilder von Piero della Francesca, von Künstlern Italiens und Ostasiens besitzen — als Schinnerer; aber kaum einer liebt sie, versteht sie so, bewahrt sie sich so in nächster Nähe, bei der Druckerpresse und am Arbeitstisch, mit solcher Verehrung, wie unser deutscher Künstler. Diese Bilder sind ihm nicht Dekoration, die Werke der Größten sind ihm letztes Bedürfnis — er gab und gibt lieber alle möglichen Bequemlichkeiten auf, als solche Zeugnisse wahrhaftiger, persönlicher Kultur aus noch so ferner Zeit oder Landschaft.

Möchten die Zeilen, die wohl sehr unter der Voraussetzung der Kenntnis eines Teiles wenigstens der Arbeiten Schinnerers leiden mögen, vor allem erst mal in die Kupferstichkabinette Deutschlands locken, um dort einen unserer besten deutschen Künstler kennenzulernen.

Er selbst wird sich nie vordrängen. Die Vorsichtigkeit und Bescheidenheit seines Wesens mag wohl im rechten Verhältnis zu seiner Erkenntnis von der Größe des noch zu verfolgenden Zieles stehen, sie steht sicherlich im umgekehrten Verhältnis zur Bedeutung seiner Persönlichkeit für Gegenwart und Zukunft deutscher Kunst.

Freilich wir Deutsche schwärmen so gern von der Schönheit eines Sonnenaufgangs. Diese zu genießen, heißt's früh aufstehen. So ist's bequemer zu warten bis zum Tag, noch besser zum Abend, wenn wieder einmal Sonne Schönheit wird und untergeht.

Machten wir's nicht bisher fast stets so mit neuen Künstlern, wenigstens der Heimat?

Nun Schinnerers Sonne steht noch nicht im Zenith — sonne sie uns glücklich auf ihrer noch weiten Bahn!

E. W. Bredt

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF VON HILDEBRAND

DER HUBERTUSBRUNNEN IN MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

DIE LETZTEN WERKE ADOLF VON HILDEBRANDS

I. DIE VOLLENDUNG DES HUBERTUSBRUNNENS IN MÜNCHEN

Der Hubertusbrunnen am Nationalmuseum ist nun mit der Aufstellung der vier für ihn bestimmten Nischenfiguren, Hildebrands letzte Schöpfungen, vollendet. Die Besonderheit dieser Schöpfung läßt ebensosehr an den Architekten wie an den Plastiker denken.

In der Architektur des Brunnens gelang ihm eine von jeder architektonischen Konvention freie Raumschöpfung. Sein architektonisches Gestalten ging dabei unmittelbar aus einem plastischen Raumgedanken hervor — aus einer Raumvorstellung, wie sie nur der Plastiker empfindet. Man muß Hildebrands Architekturmodelle, die allesamt modelliert sind, daraufhin ansehen, wie sich bei ihm architektonisches Gestalten — dreidimensionales Denken — entwickelte. Auch seine Brunnenplastiken versteht man nur, wenn man sie zugleich als Architektur würdigt. Die Architektur schafft ihnen erst den Raum, die Atmosphäre, in der sie leben und wirken.

Wie sehr es Hildebrand verstanden hat, seine Brunnen aus der örtlichen Situation herauswachsen zu lassen, so daß sie wie unmittelbar daraus hervorgegangen erscheinen, zeigt am deutlichsten der Wittelsbacherbrunnen.

Der Wittelsbacherbrunnen ist eine offene Brunnenanlage. Sein Akzent liegt auf der „Schauseite". Der terrassenartige Aufbau ermöglicht stärkste Entfaltung des Wasserspiels. Und auf Symbolik des Wassers geht auch aller bildnerische Schmuck aus. Man denkt beim Anblick des Brunnens, der aus dem Felsen schäumenden Wasser, des steinschleudernden Reiters unwillkürlich an die grüne Isar, die durch die Stadt rauscht, an das Gebirge, von dem sie herabströmt und wie mit diesen Wassern und diesem Fluß soviel Leben und Gesundheit in die Stadt kommt.

Der Verkörperung einer anderen bayerischen Naturkraft, dem Wald und der Jagd, ist der Hubertusbrunnen gewidmet. Ursprünglich ganz ins Grüne gedacht, hat er auch im städtischen Straßenbild nichts von der Ursprünglichkeit und Stärke seiner Symbolik eingebüßt.

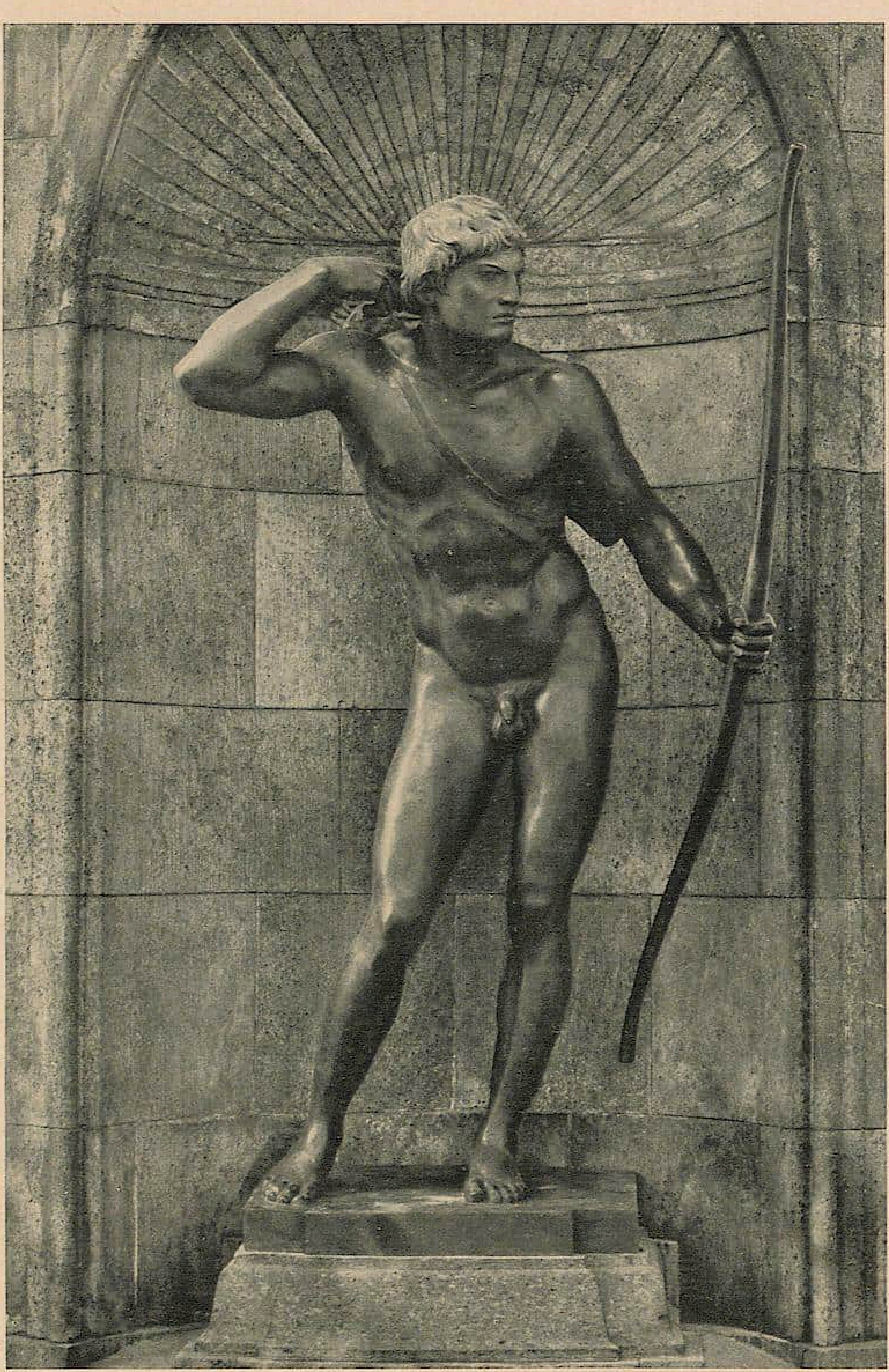
Im Gegensatz zu der offenen, nach Außen sich entfaltenden Brunnenanlage des Wittelsbacherbrunnens bildet der Hubertusbrunnen eine geschlossene — ein Brunnenhaus. Seine Bedeutung liegt vornehmlich in der Raumwirkung im Innern. In diesem Innenraum waltet eine besondere Heimlichkeit und Stimmung, so recht der Ort für das Augenwunder, das sich darin begibt. Und während der Innenraum das köstliche Jäger-Mysterium, den Hubertushirsch umschließt, weisen die in den vier Nischen aufgestellten Statuen außen auf die Natur, den Wald, das Wild und das Jägerleben hin. Gerade das unmittelbar Naturhafte, wie es auch in den deutschen Märchen lebt und webt und durch alle Jagdgeschichten und Lieder geht, gewann hier über das zunächst realistisch Empfundene hinaus, Form und Gestalt. Zunächst spiegelt es sich in gegensätzlichen Motiven: Jugend und Alter, Aktivität und kontemplativer Beschaulichkeit. So ergänzen immer zwei Figuren einander. In diagonaler Richtung stehen zu einander der alte und der junge Jäger und wiederum so „Diana" und „Die Alte". Der alte Jäger, besonders im Kopf, ist ganz individuell gebildet, so urbayerisch nach Rasse und Ausdruck, als wäre er einem in den Bergen schon da und dort begegnet.

Im Gegensatz zum Alten steht der junge rüstige Jäger. Das Auge schaut gespannt gerade aus, die Hand greift in den Köcher nach einem Pfeil. Auch ihn beseelt Natur- und Jagdlust. Und wie der junge Jäger im alten seine Entsprechung und Entgegensetzung findet, so auch das Naturwesen in jungfräulicher Gestalt sein Gegenüber in dem welken Alter. In der Jägerin Diana waltet das aktiv tätige, in der Waldfrau das passive kontemplative Leben. Das Gesicht, wie die alten, schwieligen Hände erzählen von Mühsal und Arbeit. Aber es leuchtet daraus auch die Weisheit des Alters, jene eigentümliche Schönheit, die aus Runzeln und Altersfurchen erblüht. So begegnet sich hier Alter und Jugend, Werden und Vergehen in der Natur. Im Innern des Tempelchens aber waltet das Geheimnis, die Stille — als ginge leise der liebe Gott durch den Wald.

Von allen Brunnenschöpfungen Hildebrands ist dies gewiß die am meisten poetische und volkstümliche. Volkstümlich vor allem sind diese Figuren, die obwohl ganz individuell gebildet doch so generell wirken, daß sie zu allen sprechen, und darum erscheint uns gerade diese letzte Schöpfung Hildebrands ebenso volkstümlich als universal.

A. Heilmeyer

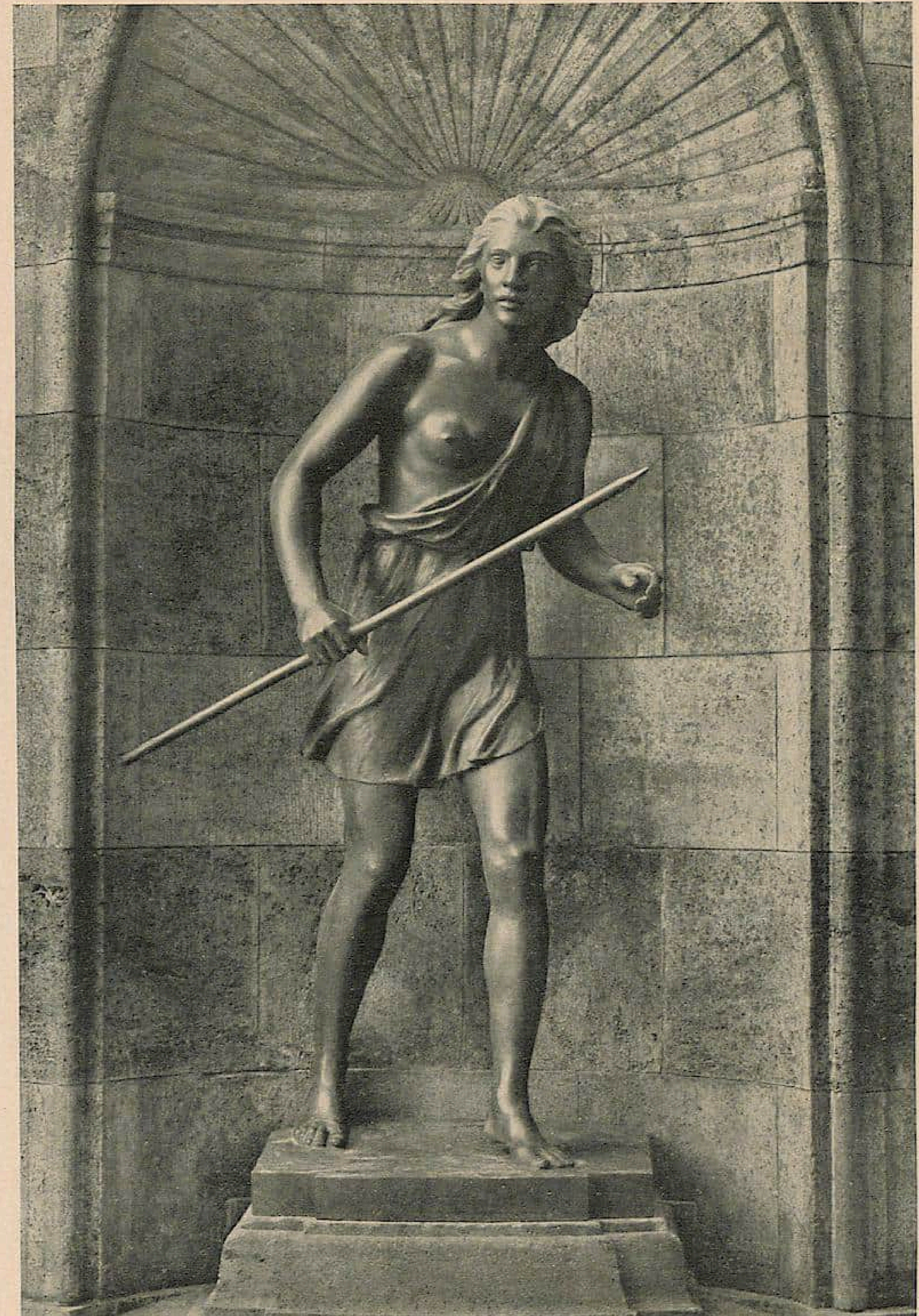
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF VON HILDEBRAND

„JÄGER" VOM HUBERTUS-
BRUNNEN IN MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF VON HILDEBRAND

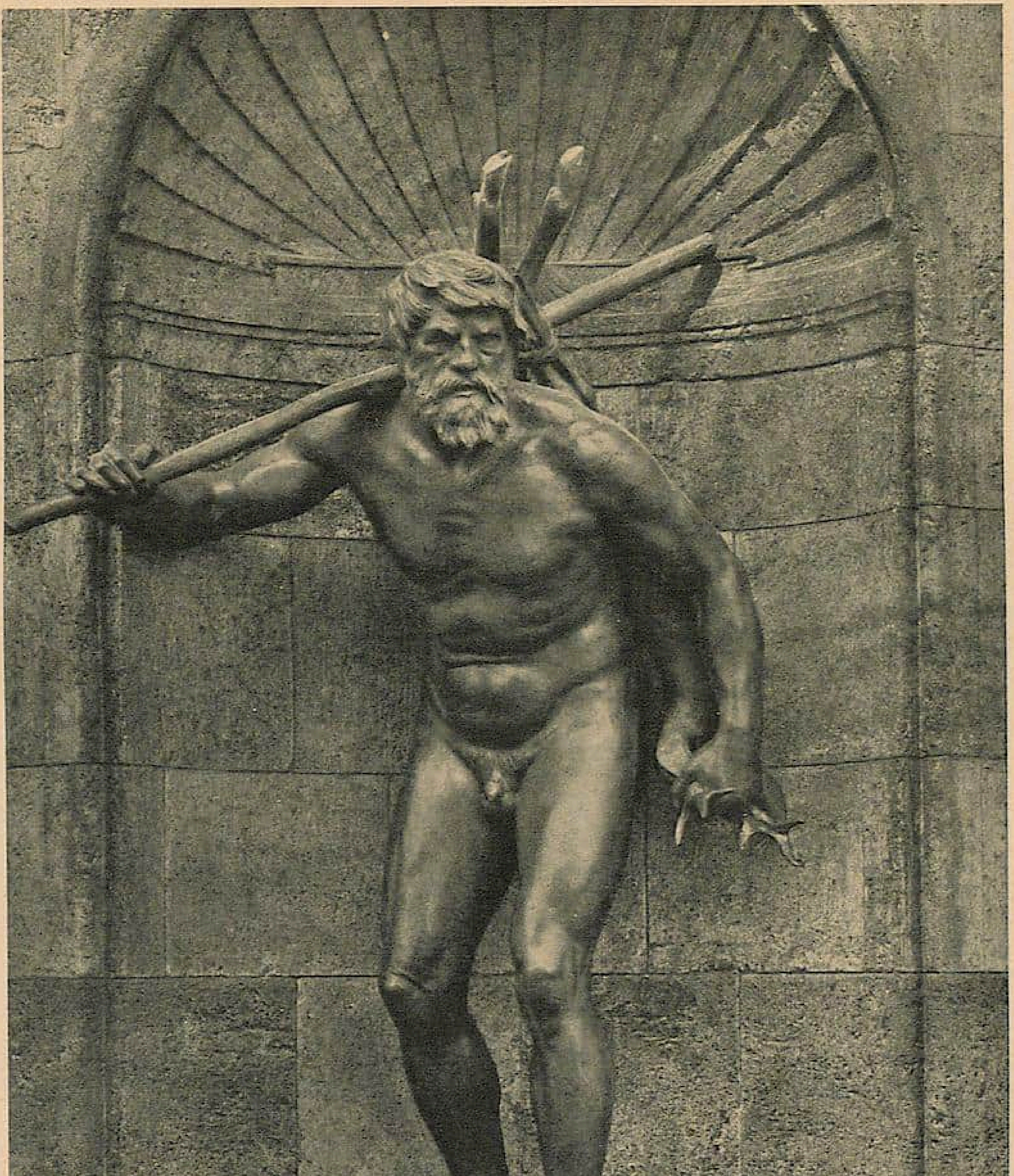
„DIANA" VOM HUBERTUS-
BRUNNEN IN MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ADOLF VON HILDEBRAND

„WALDFRAU“ VOM HUBERTUS-BRUNNEN IN MÜNCHEN

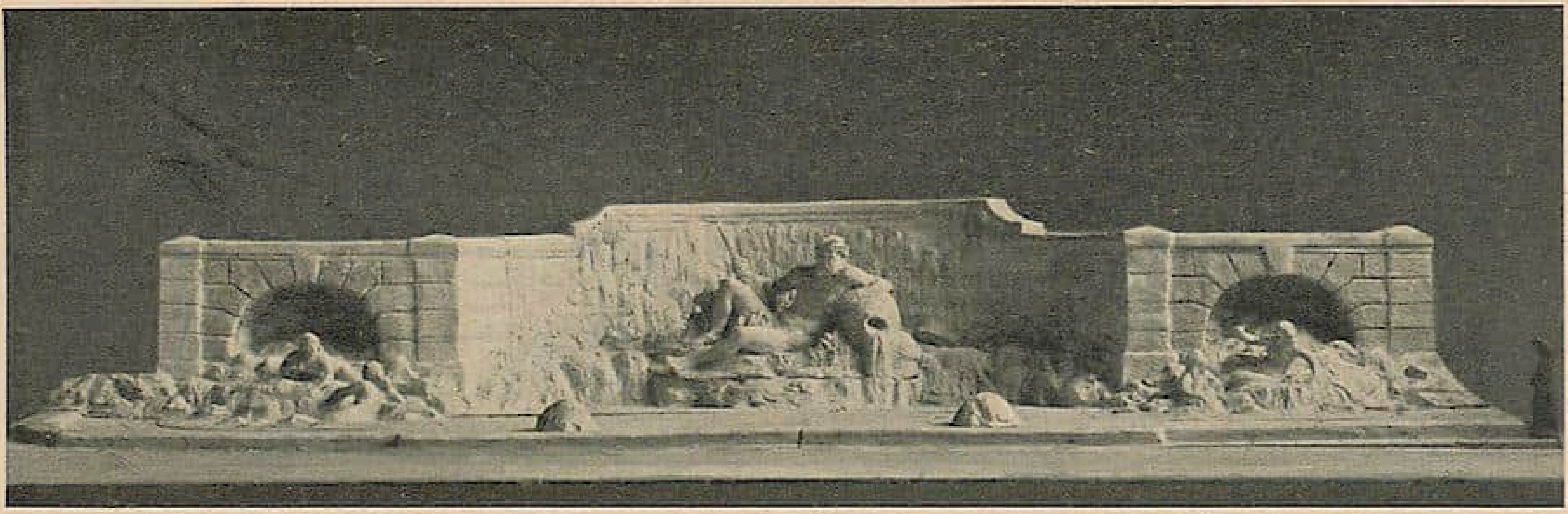
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF VON HILDEBRAND

„ALTER JÄGER" VOM HUBERTUS-
BRUNNEN IN MÜNCHEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

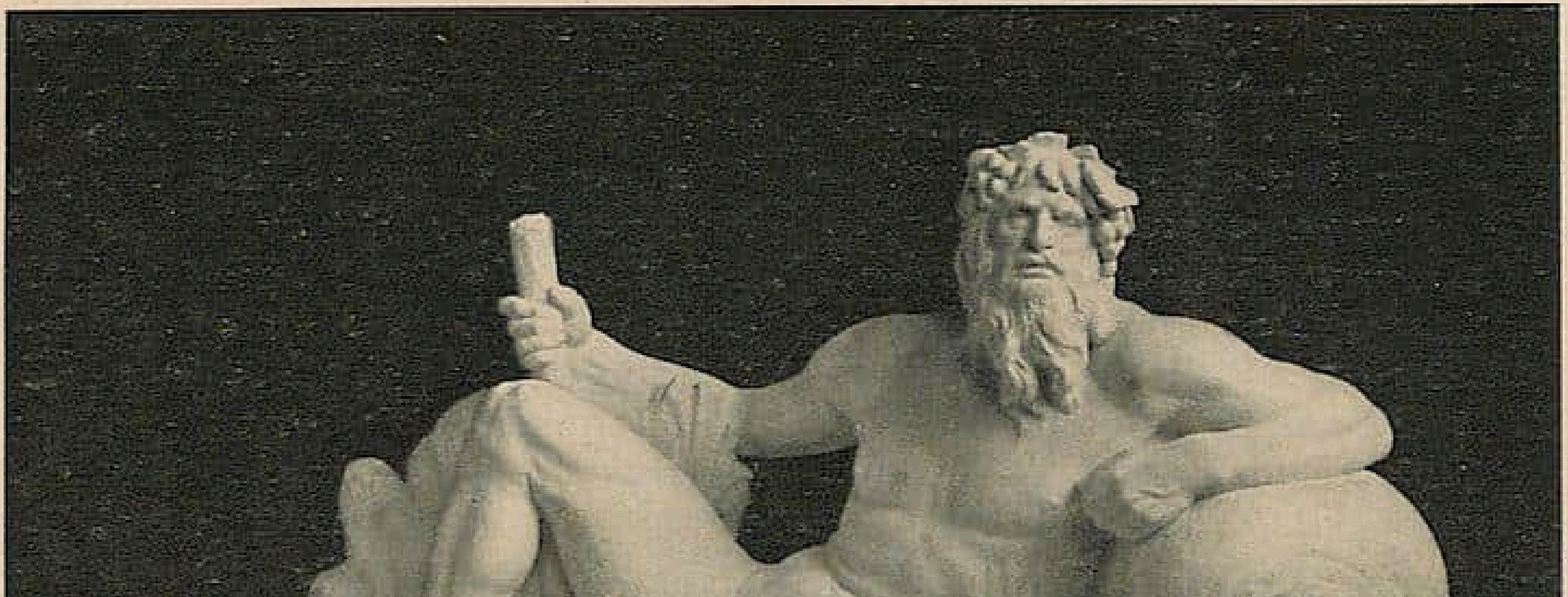


ADOLF VON HILDEBRAND MODELL EINES MONUMENTALBRUNNENS FÜR KÖLN

II. DER MONUMENTALBRUNNEN FÜR KÖLN*)

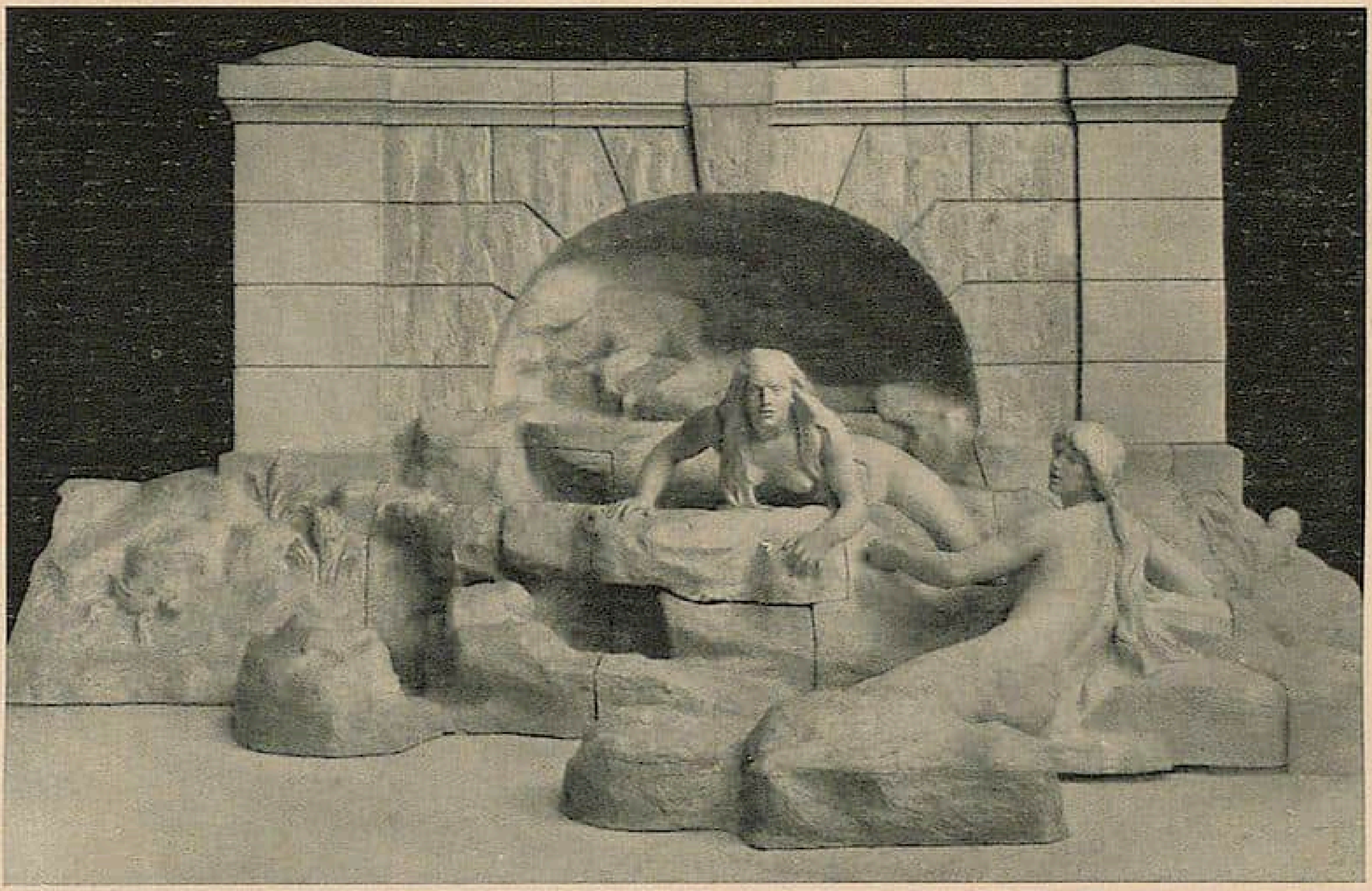
Der im Jahre 1910 verstorbene Geheimrat Otto Andreae, der Stifter des Neubaus unsers Kölner Kunstgewerbemuseums, hatte testamentarisch eine beträchtliche Summe ausgeworfen für eine monumentale Anlage zum Schmuck seiner zweiten Vaterstadt Köln, und seine Erben hatten in pietätvoller Ausführung dieser hochherzigen Idee sich an Adolf von Hildebrand, als den größten unsrer zeitgenössischen Plastiker, gewandt mit der Bitte, für einen in Köln zu errichtenden Monumentalbrunnen die Ideenskizzen und Entwürfe auszuführen. Der Künstler war begeistert auf den Antrag eingegangen, selbst gepackt von dem Gedanken, noch einmal in ganz großer Form, gewissermaßen programmatisch, all das, was er von monumentaler Platzgestaltung zu sagen hatte, hier in der rheinischen Metropole zu geben. Es war erst im Anschluß an das Kunstgewerbemuseum und diesem vorgelagert eine breite Terrassenmauer geplant, in der Mitte in einem Halbrund eingebogen, in die nun große, plastische Bildwerke einzufügen waren. Eine Zeitlang dachte man an eine Anlage in unmittelbarer Verbindung mit dem Rest der alten Stadtmauer; aber der Plan ward wegen der ungünstigen Platzgestaltung davor und wegen der schlechten Beleuchtung bald verlassen. Durch all die letzten Jahre des Künstlers geht die Arbeit an dem Kölner Brunnen durch.

*) Diese Ausführungen entnehmen wir mit Genehmigung des Verfassers auszugsweise einem Artikel der Kölnischen Zeitung.



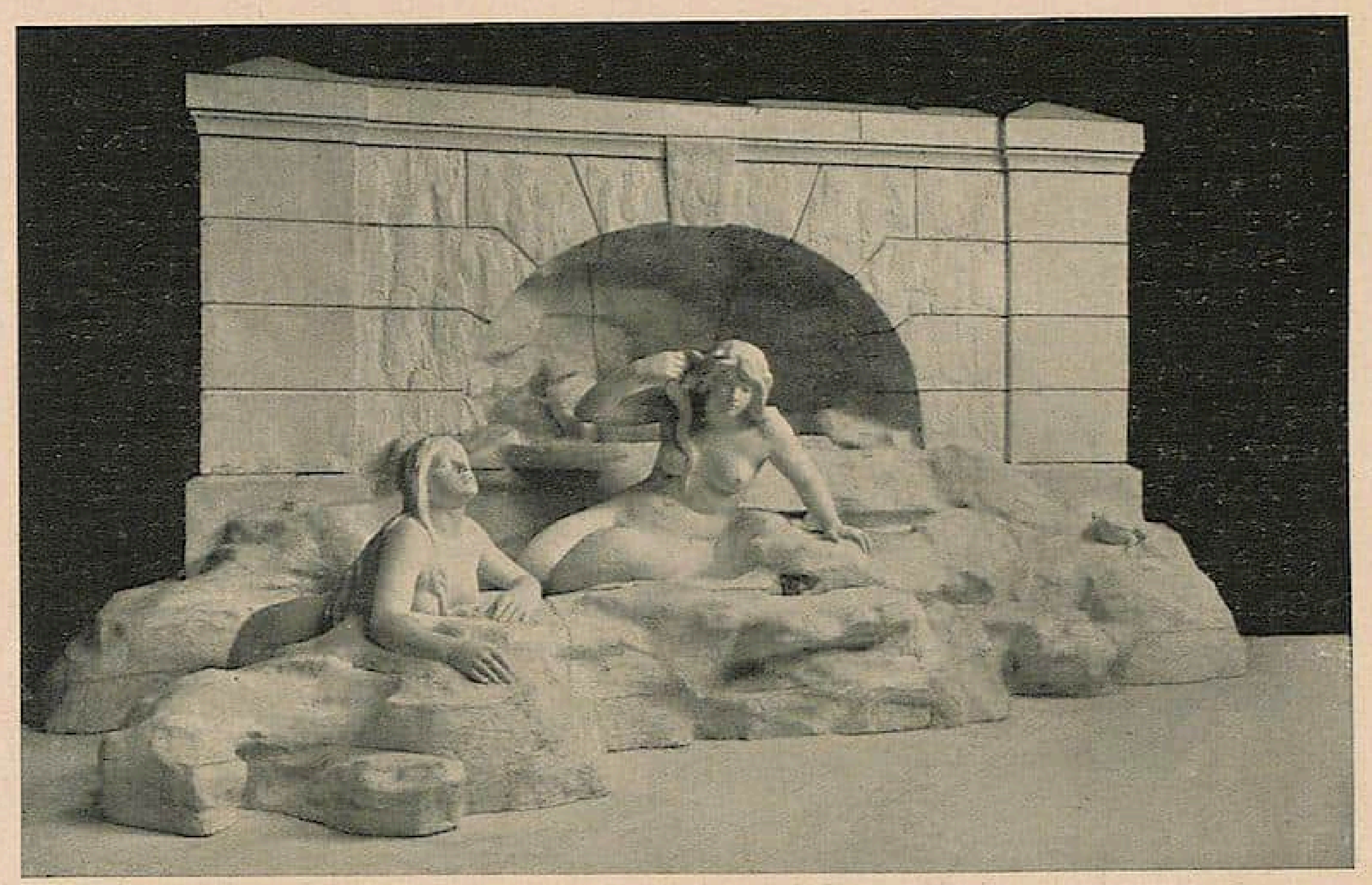
ADOLF VON HILDEBRAND MODELL EINES MONUMENTALBRUNNENS FÜR KÖLN. MITTELFIGUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ADOLF VON HILDEBRAND — MODELL EINES MONUMENTALBRUNNENS FÜR KÖLN. LINKE SEITENGRUPPE ▫

Was Hildebrand im Modell aufs sorgfältigste durchgeführt hat, und was unter seinen Händen und seiner Mitarbeit zum großen Teil nun vollendet vorliegt, das ist für jene gestreckte dreiteilige Anlage ersonnen und auch im Verhältnis zu der ganzen mitgeschaffenen Hintergrundsarchitektur ausgeführt. Eine 17 Meter breite Anlage von gewaltiger Ausdehnung steht vor uns. Eine einfache, mächtige, aus Bossenquadern gefügte Mauer, in der Mitte halbrund ausgebogen und sich dort leicht geschwungen erhebend, die beiden seitlich vorspringenden Risalite durchbrochen von tiefen, halbrunden Höhlen. Die ganze Architektur sollte keines-



ADOLF VON HILDEBRAND — MODELL EINES MONUMENTALBRUNNENS FÜR KÖLN. RECHTE SEITENGRUPPE ▫

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

wegs nur einen Hintergrund darstellen, sondern war als ein wesentlicher Teil der Denkmalanlage von ihm mit der gleichen künstlerischen Berechnung, in der Behandlung der mächtigen zyklopischen Quadern, in den an Tropfsteine gemahnenden Ausladungen der mittlern Ausbuchtung im Modell durchgearbeitet wie bei dem meisterhaften Unterbau des Wittelsbacher Brunnens in München, in dem jedes Profil gleichsam von dem Element des Wassers weich geformt ist. Ein Aufbau in rohen, aber wieder mit bewußter Gruppierung gelegten Steinblöcken ist in drei Massen dem Aufbau vorgetürmt. Im Plastischen absichtlich kein neues, kein gesuchtes Thema, sondern das alte Lied aus des Knaben Wunderhorn: der Rhein und die Rheintöchter. In der Mitte erhebt sich in kolossaler Breite, die sitzende Figur 4 Meter messend, die Riesengestalt des Vaters Rhein, bequem hingelagert, und ganz im Sinne der Hildebrandschen Fernbildwirkung durch eine geschickte Drehung die volle Silhouette des mächtigen Körpers dem Beschauer zuwendend, den rechten Fuß aufgestützt, und dadurch das rechte Knie gehoben. Der linke Arm ruht auf einer einfachen runden Urne aus, aus deren Öffnung dann das Wasser sprudeln soll; der rechte Arm, der ein kurzes Ruder hält, ist hinter dem gehobenen rechten Knie leicht gehoben. So fließt die Umrißlinie ungezwungen ineinander, bei allem Reichtum der Bewegung ist überall auf die Ausführung in Stein, die Notwendigkeit, Höhlen und unnötige Durchbrechungen zu vermeiden, geachtet. Dem so oft abgewandelten Motiv des Rheingottes ist eine neue bedeutsame Seite abgewonnen; es ist gleichsam die klassische, die endgültige und doch auch wieder die ganz individuelle Hildebrandsche Formgebung und Auffassung. Ein prachtvoll langbärtiger, mit Weinlaub geschmückter Kopf krönt den breiten Torso, der durch tiefe Falten wie scharfe Zäsuren aufgeteilt ist. Es liegt etwas von vorweltlicher Größe in dem seltsamen Kopf, der streng und weich zugleich ist, in dem sich Erinnerungen an den bärtigen Bacchus und den Silen der Alten begegnen. Wenn man bei der Schöpfung des Wittelsbacher Brunnens an einen Brunnen in der Villa Albani sich gemahnt sah, bei dem Straßburger Brunnen an die Statue des stehenden antiken Poseidons mit dem Dreizack im Lateran denken durfte, so kommen hier ganz vage die Erinnerungen an jene Kolossalgruppe des Nils im Braccio Nuovo des Vatikans und an jene beiden Flußgötter, die nach dem Plan Michelangelos vor dem Senatorenpalast in Rom Aufstellung gefunden haben. Aber es ist die große Kunst Hildebrands, daß er in dem Suchen nach der scheinbar selbstverständlichen und gegebenen Form dann wieder den ganz besondern, nur ihm eignen Ausdruck findet.

Vor den beiden seitlichen Risaliten bauen sich, weit überlebensgroß auf den mächtigen Blöcken, je zwei Wassernixen auf. Es sind keine der spielerischen Gestalten des späten Barocks, sondern echt Hildebrandsche Schöpfungen, vier Körper in schöner Nacktheit, von wundervoller rhythmischer Bewegung, die zu dem Glücklichsten gehören, was Hildebrand uns an Verkörperung seines persönlichen Schönheitsideals geschenkt hat. Sie haben nichts von sinnlicher und koketter Grazie, sie haben etwas Hoheitsvolles und zugleich etwas Elementares, an die Mächtigkeit Böcklinscher Fabelwesen erinnernd, in der Geschlossenheit der Form wieder über sie hinausgehend. Die eine der Figuren, die sich am höchsten aufrichtet, ist jedesmal berechnet, in ihrer reichen Silhouette von der dunkeln halbrunden Höhle hinter ihr scharf gezeichnet zu werden.

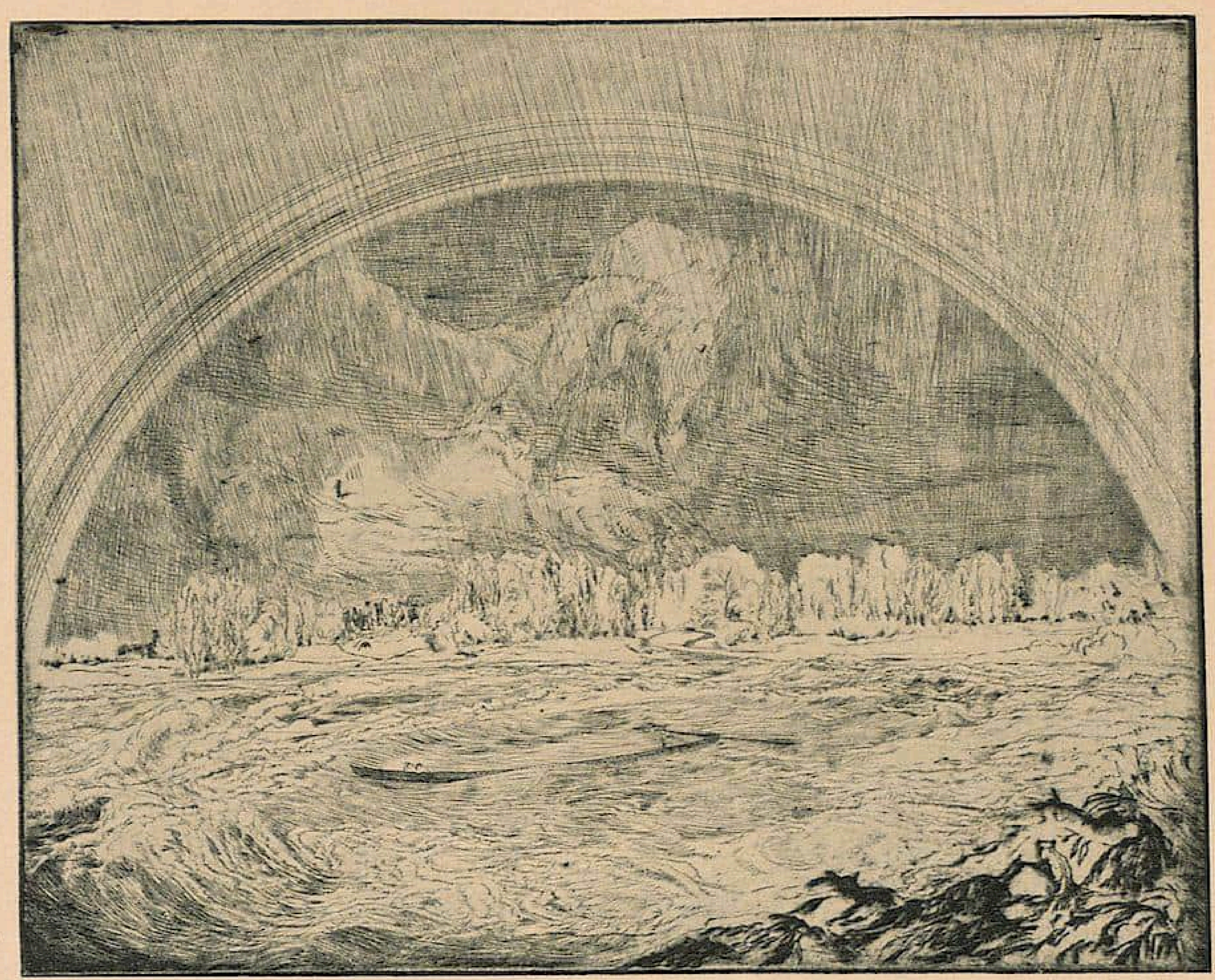
Die ganze Erfindung atmet eine vollkommene Einheit, alles ist auf den großen Rhythmus angelegt. Die Linie schwillt in der Mitte gewaltig an, die Melodie klingt nach beiden Seiten weich aus — unmöglich, diesen Rhythmus zu zerreißen, unmöglich auch, etwas aus dieser Sinfonie, etwa gar den bedeutsamen Mittelsatz, der erst das Hauptmotiv voll bringt, wegzulassen, um nur den Vorder- und den Schlußsatz zu einer anmutigen, aber dann der Größe ermangelnden Gruppe zusammenzufügen. Fertig sind im Atelier Hildebrands längst die vier Figuren der beiden seitlichen Gruppen, und der über 4 Meter breite Vater Rhein geht der Vollendung entgegen. Fertig liegen die Blöcke für die Hintergrundarchitektur, und die Proben der Behandlung sind durch Hildebrand selbst noch ausgeführt. Für alles liegen die genauesten Modelle vor, und vor allem stehen jetzt noch in München die noch von dem Meister geschulten, ganz in seiner Formengebung erzogenen Kräfte zur Verfügung. Daß diese günstige Konstellation benutzt werden muß, daß diese Tradition nicht unterbrochen werden darf, daß das ganze Werk, soweit es eben in München auszuführen ist, dort auch ausgeführt werden muß, daran darf kein Zweifel sein. Auch der Vollendung dieses Werkes treten störend und hemmend entgegen die scheinbar unübersehbar angeschwollenen Kosten; aber für die Vollendung des jetzt in München Begonnenen ist doch relativ nur eine geringe Summe noch erforderlich, die in gar keinem Verhältnis steht zu der Bereicherung, die die Stadt Köln durch diesen beglückenden Besitz erfahren würde, und zu der Gefahr, daß ihr das ganze Kunstwerk verloren gehen könnte.

Paul Clemen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

A. H. BÜHLER SELBSTBILDNIS (RADIERUNG)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. A. BÜHLER — AUS DER RADIERFOLGE „NACHTIGALLENLIED“

NEUES VON H. A. BÜHLER

Im Februarheft 1914 ist in dieser Zeitschrift mit reichem Abbildungsmaterial erstmals auf H. A. Bühler hingewiesen worden. Wenn wir heute wieder auf diesen eigenartigen, rassigen Künstler aus dem deutschen Südwesten zurückkommen, so hat dies zwei Gründe: einmal die am Schlusse jenes Aufsatzes angedeutete Entwicklung und Erweiterung des Werkes, die sich einerseits als Monumentalisierung der Bildidee ebensogut ansprechen ließe, wie sie andererseits als poetisierendes und symbolisches Schaffen sich in Malerei und Graphik auswirkt. Dann aber auch die Wandlung und Vertiefung seiner Kunst nach der koloristischen und griffelkünstlerischen Seite hin, die Bühler unter den ungeheuern Erlebnissen der letzten fünf Jahre immer näher an die Urmeister der deutschen Kunst, an den heimatnahen Grünewald und an den apokalyptischen Dürer, heranrücken lassen.

Schon dieses Doppelpaar neuer Beziehungen zur Kunst unserer Zeit, die, von fremder Art und welschem Tand sich loslösend, wieder auf die alteingeborenen künstlerischen Rassemerkmale sich zu besinnen beginnt, würden eine Neubetrachtung Bühlers im auf- und abebbenden Strudel der malerischen „Richtungen“ des Tages und der Stunde rechtfertigen. Im Vergleich zur Zeitrichtung haben die Werke Bühlers etwas Deutschtrotziges, eine bewußte Kühnheit, gegen den Strom zu schwimmen, der das Kosmische und Übersinnliche am Kunstwerk, die räumlichen und die geistigen Werte aus dem Kunstwerk ausfiltern will. Es ist so, wie Bühlers Kunstmeister und Landsmann, Hans Thoma, der in allen Wirbeln des Lebens allzeit Geruhige und Gelassene, zur Eröffnung der vorjährigen Baden-Badener Ausstellung schreibt:

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

„Geht's kunterbunt zu, verzage nie,
Kunst und Leben spotten jeder Theorie."

Kunterbunt hat Bühler es zwar nicht getrieben, aber seine Kunst spottet in gewisser Hinsicht jeder Theorie. Sie quillt und wächst organisch aus seiner Wesenheit, seiner alemannischen Natur. Er ist eine Persönlichkeit. Wie als Künstler, so auch als Mensch, hat er eine festgefügte Kunst- und Weltanschauung. Das bewahrt ihn davor, von jedem Wind ins Schwanken gebracht zu werden. Er baut sich und seine Kunst nach seinem eingeborenen Gesetz. Der mystisch-spekulative Geist, der in der Gotik mit spielender Überwindung der Materialbedingtheiten in den herrlichen Domen wie steingewordene Musik gen Himmel stürmte und in das Geflecht von mathematischen Gesetzen der Statik und der Dynamik die wundervollsten Geheimnisse hineindichtete, weht deutlich auch in Bühlers Kunst in neuzeitlicher Gestaltung.

In dem Harlungenbilde „Die Königskinder" offenbart sich dieser Geist der Menschen- und Kunstvollendung wohl am klarsten. Das Bild mit seinem reichen Randtafelwerk um das Mittelbild widerspricht in allem und jedem dem, was „heute" vom „Bild" verlangt wird. Es ist erzählerisch, hat Gemütswerte, verkörpert einen tieferen Sinn. Es ist zugleich ein Geschichtsbild und hat „sogar" malerische, d. h. koloristische Qualitäten; es verzichtet auf allegorische Symbolik, trotzdem es symbolisch durch und durch ist. Die Bildidee ist jedoch so rein und spielend in die malerische Gestalt umgewertet, daß im Bild die abstrakte Idee der sich brüderlich liebenden Fürstensöhne aus Breisgau, deren Liebe nach der Lehre ihres Meisters Eckart die ganze Welt umfaßt und durchdringt, schaubar wird. Zugleich ist das Werk das künstlerisch gestaltete Symbol für die alemannische Art und Bestimmung: der blonde und der braune Typ verschmelzen hier zur realen Einheit des Guten, Schönen und Lebendigwahren. So wird Geschichtsstoff in mythologischer Fassung lebendig, und das Märchen (die Märe der Vorzeit) wird in mystischem Farbenglanz zum blühenden, fruchtbringenden Inhalt des Malwerkes, wie zum Symbol höchster Liebeskraft.

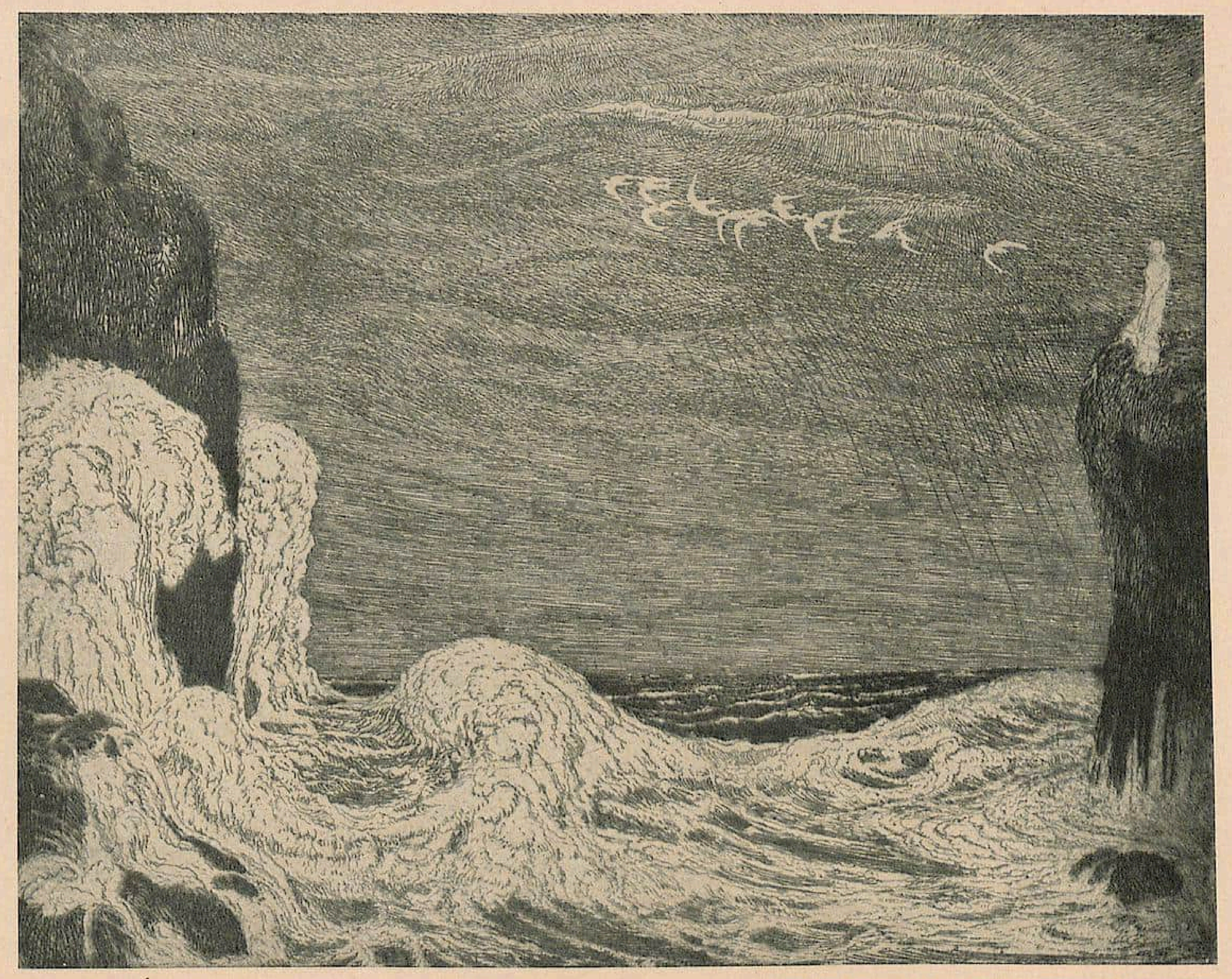
In der Predella ist das Walten der Natur im Unorganischen der Körper von Fels und Wasser, im modernden Gerippe und in der umblümten Vogelbrut dem vergeistigten Inhalt des Giebelfeldes, des Märchens (der Frau Sage), entgegengesetzt: der Realismus gegenüber der Idealität. In den beiden Seitenbildern wird das Aktive des braunhaarigen Mannes dem Passiven (Hoffenden) der blonden Frau gegenübergestellt, während die Blickrichtungen dieser Gestalten durch die Blickrichtungen der Figuren des Mittelstückes kreuzweise in Beziehung gebracht sind und sich wechselseitig ergänzen. Als Ganzes aber ist das symbolische Gewebe in ein bestrickendes sinnliches Gewand der Schönfarbigkeit gekleidet vom warmen Rot des Mantels über den Schultern der Königssöhne, die auf weißleuchtenden Pferden über den Moder der Natur einherreiten, bis zum tonigen Silberbraun der Predella und zum mystischen Blau und Goldgrün des Giebelfeldes.

Dieses Werk, das als Historienbild im Auftrag der Stadt Freiburg geschaffen wurde, ist in seiner mythologischen, wie allgemein menschlichen Fassung und Durchführung eine dichterisch-künstlerische Gestaltung geworden. Durch diese blickt man, wie durch ein klares Glas, in seine tiefere Bedeutung: die brüderliche Liebe der beiden Fürstensöhne erweitert sich zur vorbildlichen Alliebe. In gleicher Weise ist „die hohe Zeit" ein charakteristisches Werk für Bühlers Schaffen und vielleicht für seine in Italien geläuterte Kunstanschauung noch bedeutsamer, als das Harlungenbild. Die Harlungen stehen in Bildauffassung und Gestaltung wesentlich auf deutschem Boden, auf dem naiven Zusammenstellen von Bildeinheiten und dem Werfen des Balls ins Unendliche. Die „hohe Zeit" geht in der Bildung der Mittelgruppe mit dem ebenso einfachen als flüssigen Umriß und in der Herausarbeitung der Figuren sicher auf italienische Anregungen zurück. Da tritt das Naive zugunsten fast mathematischer, wissenschaftlicher Gesetze hintan. Das ganze Bild steht unter dem Einfluß plastischer Anschauungen. Man kann sich darunter die konstruktiven Quattrocentisten (von Pollajuolo an) bis zu den überkühnen Seicentisten (etwa Michelangelo) denken. Nur der totentanzartige Reigen und das grandios einfache Naturspiel des lichtdurchfluteten Himmels ist aus germanischen Untergründen hervorgewachsen, wie auch die Übersetzung des Bildgedankens ins Allgemeinheitliche: daß Liebe über Tod und Leben triumphiert. Auf die nahen Beziehungen dieser Bildfassung zu Otto Greiners Kunst soll hier einstweilen nur leise hingedeutet werden.

Von hier aus ist auch die Plastik „Maria Johanna" mit ihrer abwechslungsreichen Symmetrie und einfachem Umriß leicht zu verstehen, namentlich wenn man ihren Ursprung aus der „Pietà" im Auge behält. (Siehe Februarheft 1914).

Dieser Zug ins Allgemeine, der von den realen Erscheinungsformen unmerklich in ihren tieferen Sinn ausmündet und zur wundervollen Idealität wird, läßt sich fast durchweg in den Bühlerschen Werken im engeren und im weiteren Sinne nachweisen und nachfühlen. Vielleicht

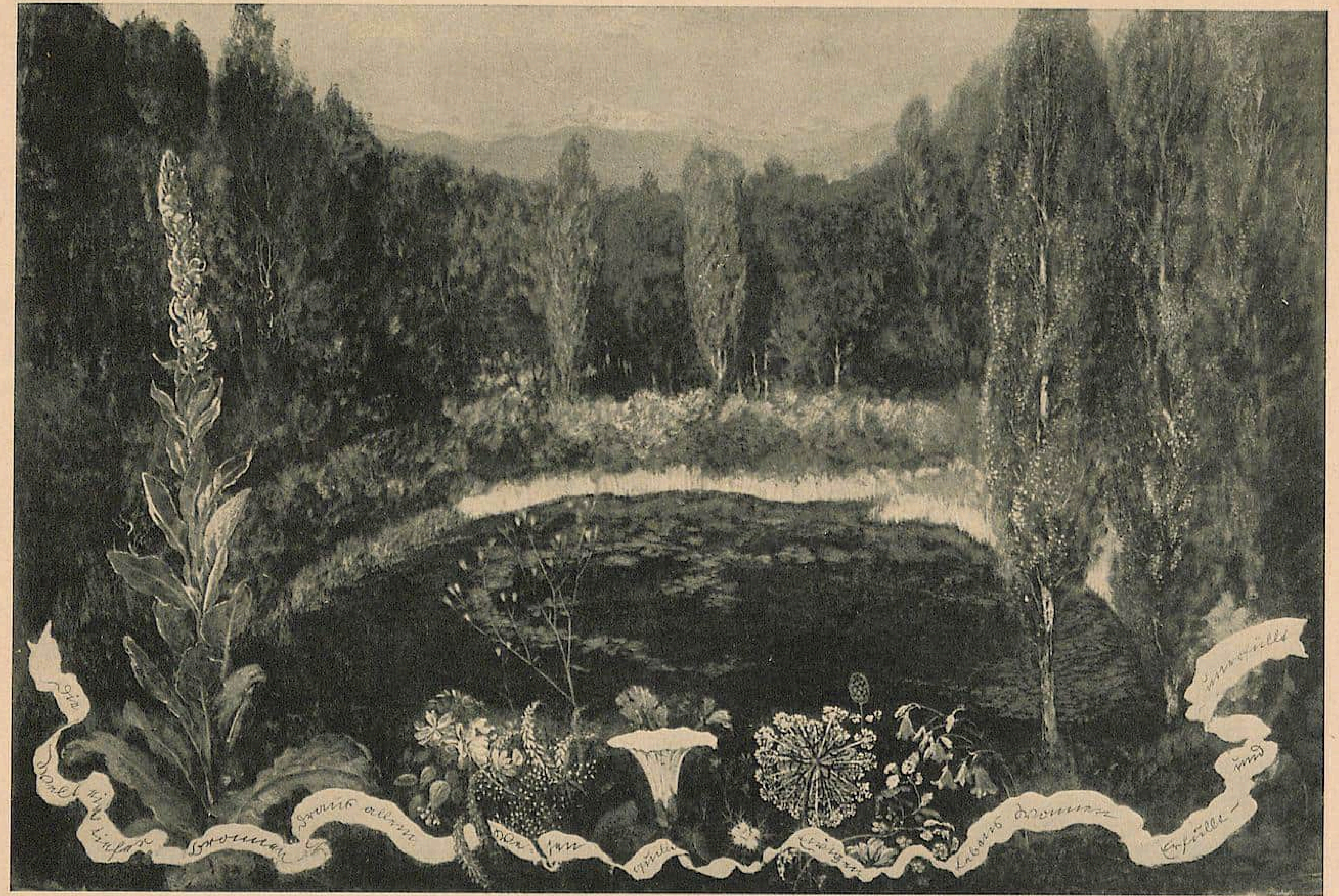
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. A. BÜHLER

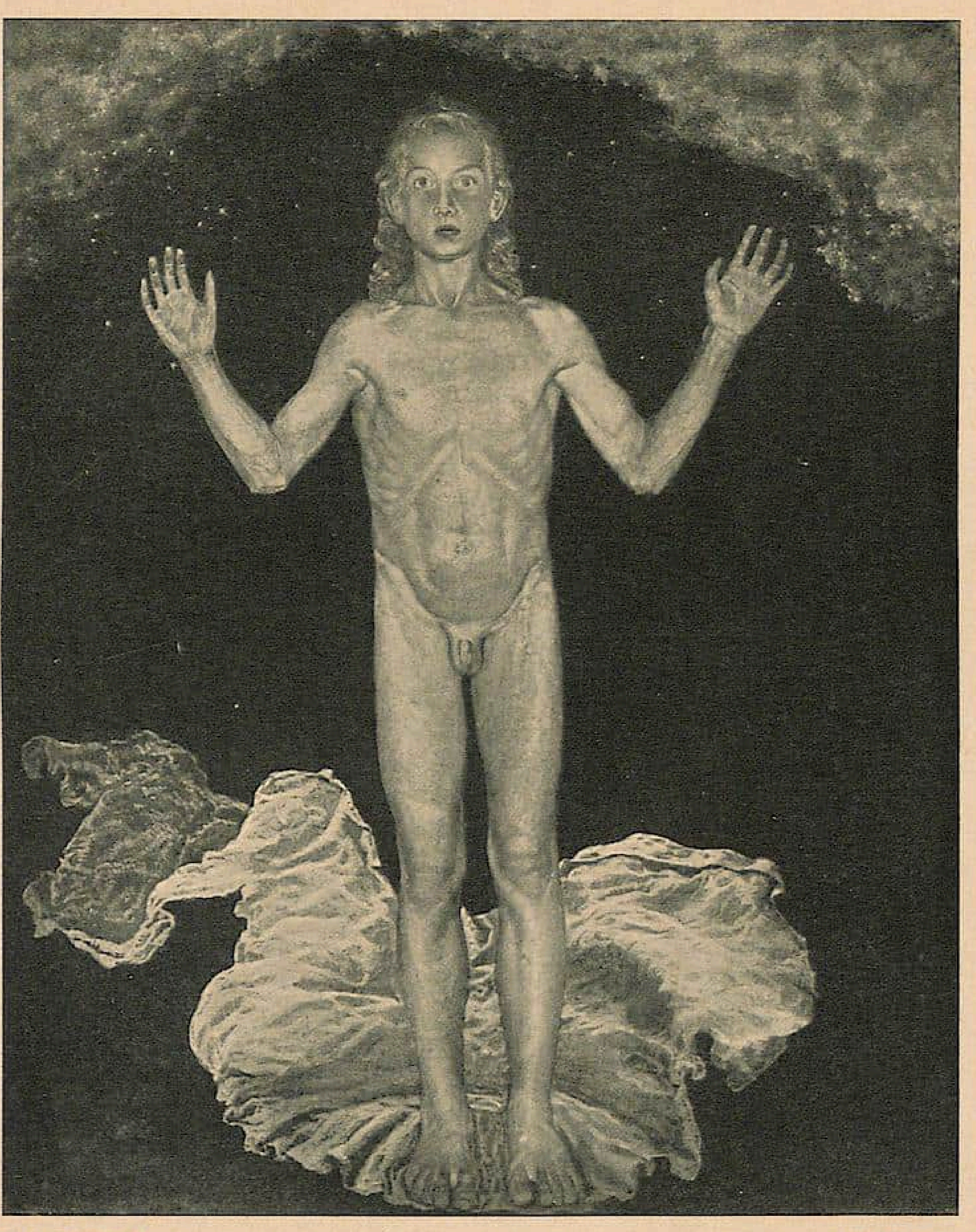
AUS DER RADIERFOLGE „NACHTIGALLENLIED“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. A. BÜHLER MÄRCHENBRUNNEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. A. BÜHLER JÜNGLING

liegt in dieser Gewinnung irgendeiner Idealität aus der Realität und ihren Zugaben das dem Künstler Besondere und Eigenartige. Er regt zum Nachschaffen, zum Weiterdichten an. Seine Bilder machen den Geist des Beschauers lebendig. Sie stimmen höher und erwirken das Erlebnis, weil sie klar geprägte Symbole einer umfassenden Anschauung und Empfindung sind.

So ist der Charakter des Weiblichen im „Jungen Traum" nach der Seite des lebhaften, stürmischen Gefühlslebens hin bei aller Zurückhaltung ebensogut ausgedrückt, wie im „Bildnis des jungen Mädchens" nach der spielerischen und heimlich unheimlichen Seite hin. Hier ist das Leben des Weibes als ein Versunkensein, als Traumwissen dargestellt. Im Traum erlebt das Weib die Stürme seines Fühlens, und das Erleben wird ihm zum Traumgefühl. In diesem Traumleben liegt ebenso etwas Urnatürliches, Instinkthaftes, wie etwas Spielerisches. Hier berührt ein Schauender das Urwesen des Weibes; er wird ein Künder des empfindsamsten Gefühlslebens des Weibes im Zeitalter der Emanzipation.

Aber auch im rein Malerischen sind diese Werke wiederum durchaus im Charakter unserer heutigen Farbenauffassung gestaltet; sie sind in hellen, leuchtenden Farben gehalten, die zart und harmonisch ineinanderschmelzen, trotzdem sie ganz klar und bestimmt in der Formensprache sind.

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

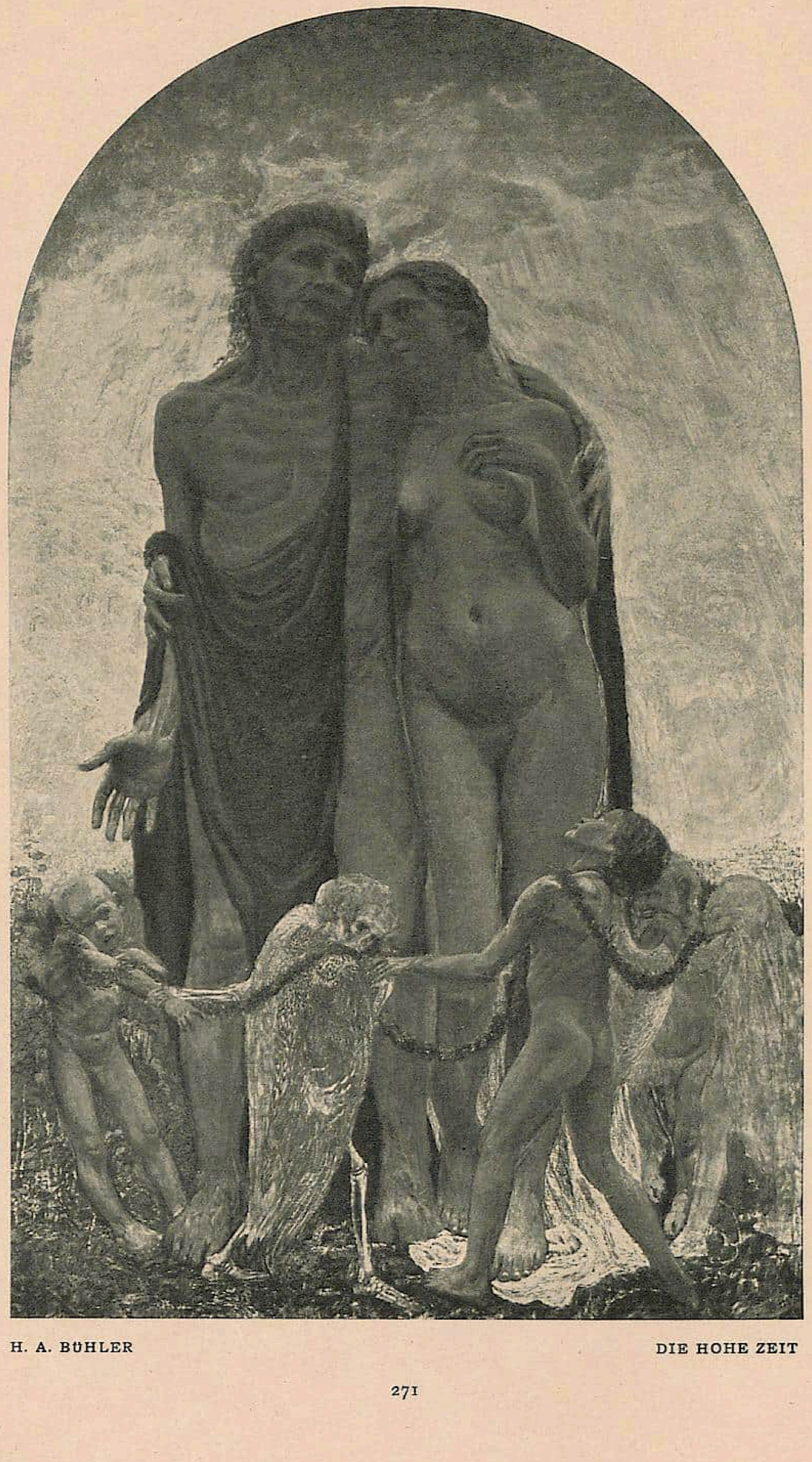
In den scheinbar fragmentarischen Werken der „Großen Familie“ und der „Eltern“ schafft Bühler einen neuen Typ des Familienbildes, dem Inhalt, wie der Form nach. Inhaltlich wird die „gegenwärtige Familie“ in den Zusammenhang mit ihrem Ursprung und ihrem Ziel gebracht. Der Künstler mit seiner Frau und seinen Kindern wächst empor aus den beiderseitigen Voreltern. Aber diese drei Generationen sind nur ein zeitlich hervortretendes Glied in der großen Menschheitsfolge. Die persönliche Welle tritt im großen Strom als Bestimmtes aus dem Fließenden und Unbestimmbaren heraus. Daß natürlich noch einige intime, inhaltliche Beziehungen durch die Gruppierung und die Ausführung erstrebt und gestaltet sind, ergibt sich von selbst aus der ganzen Anlage des Bildes. Die Form ist also auch durch den Inhalt bedingt und geht aus ihm hervor: So, daß der Künstler und seine ältesten Kinder allein in ganzer Figur sichtbar gegeben sind und gewissermaßen für die Frau und Mutter einen Schutzwall bilden, daß die Voreltern von Mannes und von der Frau Seite als Stufen der Hauptgruppe angesehen werden können usf. Dieses „Familienbild“ steht in inhaltlicher und formaler Beziehung als ein Unikum im Kunstschaffen der Zeiten. Nur ein Erzdeutscher konnte eine solch gotische Form für eine innerst erlebte Familiendarstellung finden.

Auch das Fragment „Fegfeuer“ aus einem mehrteilig gedachten Zyklus würde die kosmisch transzendenten Beziehungen von Hölle, Fegfeuer und Paradiesesgarten im diesseitigen Leben deutlich haben erkennen lassen, wenn die Kriegsverhältnisse den Künstler nicht auf andere Felder der Tätigkeit gerufen hätten. Vielleicht spinnt sich der Gedanke einmal graphisch aus.

Im Landschaftlichen, von dem hier nur eine Probe aus früherer Schaffensperiode gebracht wird, geht Bühler neuerdings weniger auf Stimmung als auf Raumausdruck aus. Das Weite und Erhebende der Atmosphäre, die durch den großen Raum flutet, macht die Landschaft Bühlers zu einer Art heroischen Szenariums. Wir sehen dann auch in den Schlußblättern des „Nachtigallenliedes“, daß er damit auf die Erfassung des Alls im Raum abzielt. Hervorgegangen aus einer Art Traumleben, das mit Dichten und Verdichten von Vorstellungen nächst verwandt ist, reifen die Gestaltungen organisch vollkommen zur höchsten sinnlichen und geistigen Klarheit heran. Sie kristallisieren aus dem irisierenden Flimmerleben zur greifbaren Körperlichkeit. Ohne daß ihnen das Sinnlich-Schöne der Farbigkeit und Raumgestaltung mangelt, ist doch die Zeugung aus dem Geistig-Seelischen ihr Wesentliches. Die Ineinsbildung des Sinnlich-Schönfarbigen mit der formklaren Gestalt und ihre Durchdringung mit schöpferischem Geist gibt der Bühlerschen Kunst den Charakter. Sie bleibt damit der deutschen Ahnenschaft getreu.

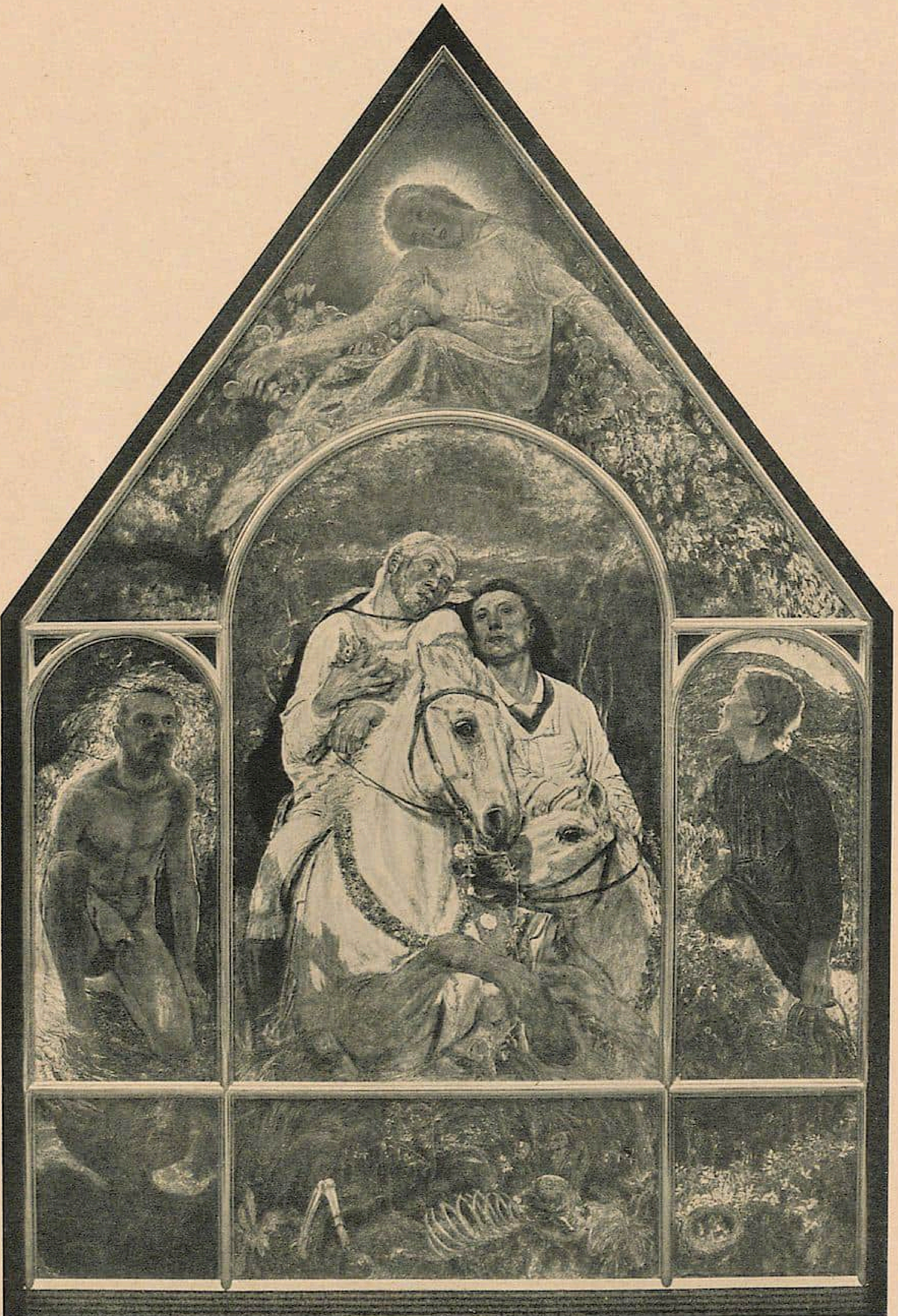
In der Griffelkunst hat Bühler ebenfalls seinen neuen Ton. Nirgends mehr wie hier tritt der musikalisch bedingte und gerichtete Charakter seiner Kunst in die Erscheinung. Hier mit der spielend gehandhabten Nadel bringt er die Welt seines Fühlens, stärker und reichbewegter als die seines Denkens, in bewegte Rhythmen und in mannigfacher Melodie und in wechselnder Helligkeit zum Ausdruck. Im „Nachtigallenlied“ erklingt das Hohe Lied der menschlichen Sehnsucht und ihrer Erfüllung. Auch hier wieder die Einbeziehung des Menschenlebens in das ganze Naturgeschehen als Melodie zu den brausenden Akkorden von Werden, Sein und Vergehen. Im „Nachtigallenlied“ vorzugsweise hat der „gestaltende Dichter“ das Wort. Er hält in köstlicher Phiole die Keime geborgen, die sich aus dem Chaos des Diesseitigen zu kristallischer Ordnung gestalten sollen. Das Diesseits umgibt den Dichter in allen Lebensformen und trägt ihm seinen Samen zu, aus dem die Ernte reift. Sehnsucht nach der Einheit und Harmonie mit der Natur ist das Grundmotiv für den Zyklus. Der Zwiespalt, der sich in der Verschiedenheit der Geschlechter am wehesten offenbart, sucht seinen Ausgleich und Frieden in der Liebesvereinigung und ihrer Frucht. In der Weltmusik, mit der das von den Schemen des Lebens überflogene Meer gegen die umbrandete Küste tönt, klingt der Rhythmus über die Freude der Vereinigung. Aus flimmerndem, flammendem Glutsturm der Leidenschaften taucht das vereinigte Paar in die ewig große Natur ein und unter. Es ist ein seliges Vergehen, über das die Erde ihre Blumen streut und der Himmel seine Zelte spannt. So daß im Finale-Choral der Dichter und Künstler gleichermaßen ergriffen und erhoben in ein apokalyptisches Land schaut, in dem alle irdischen Leidenschaften ausgewittert haben, und über dessen Unendlichkeit sich die Himmel öffnen. Dieses große graphische Werk wird durch einen neuen, eben entstehenden Zyklus „Die Schöpfung“ erweitert werden. In ihm werden alle Elemente der Welt, die Natur und die Geisterwelt, Erde und Himmel, Menschen, Engel und Dämonen ihre Verkörperung erfahren — wiederum eine Dichtung in bildnerischer Formensprache aus religiös-seelischen Urgründen. Es ist Verdichtung eines kosmischen Alleinheitsgefühls zu schöner Schaubarkeit, Kunst, die noch mehr als nur den

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



H. A. BÜHLER DIE HOHE ZEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

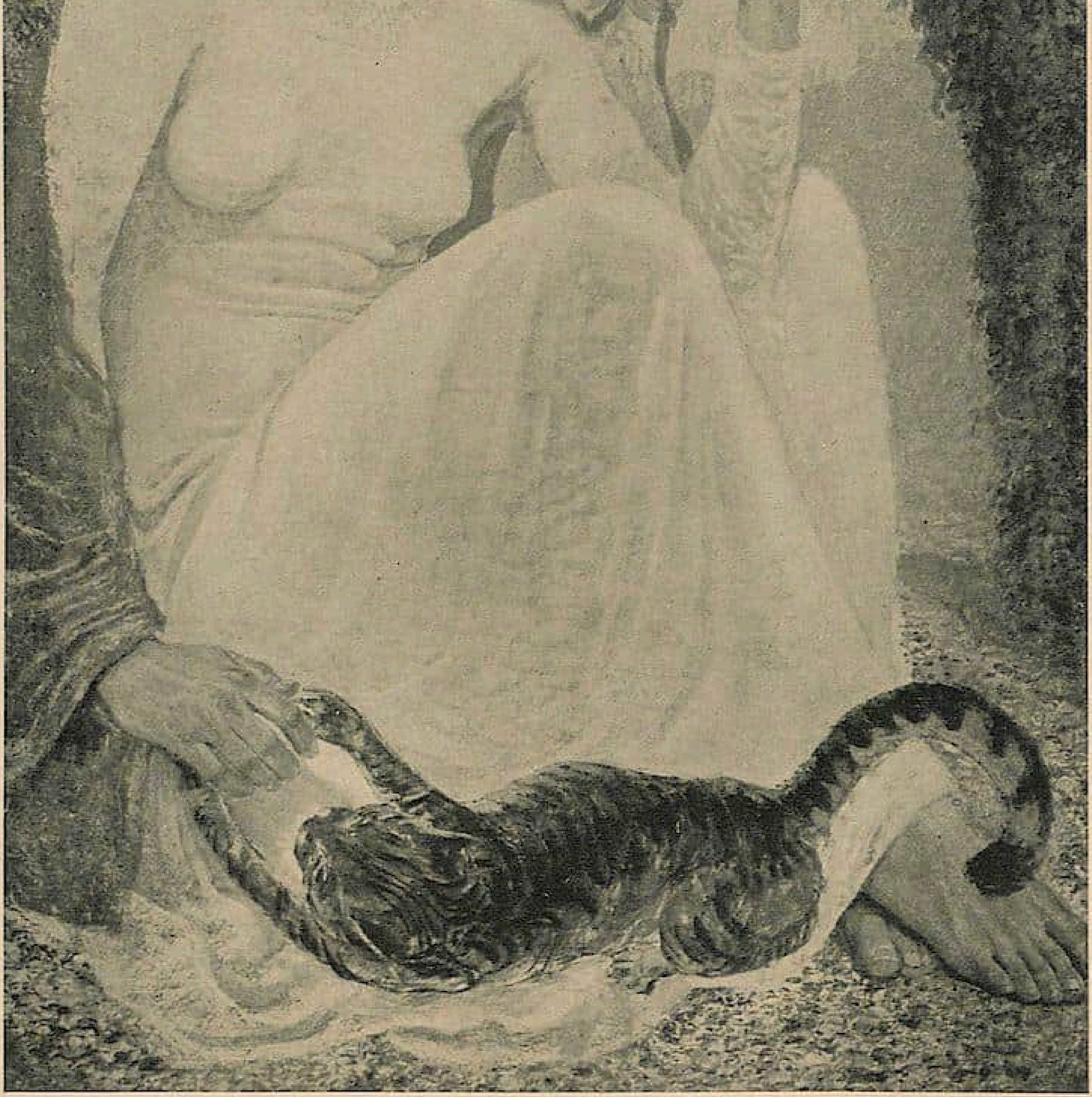


H. A. BÜHLER DIE KÖNIGSKINDER

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. A. BÜHLER ST. CHRISTOPH

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



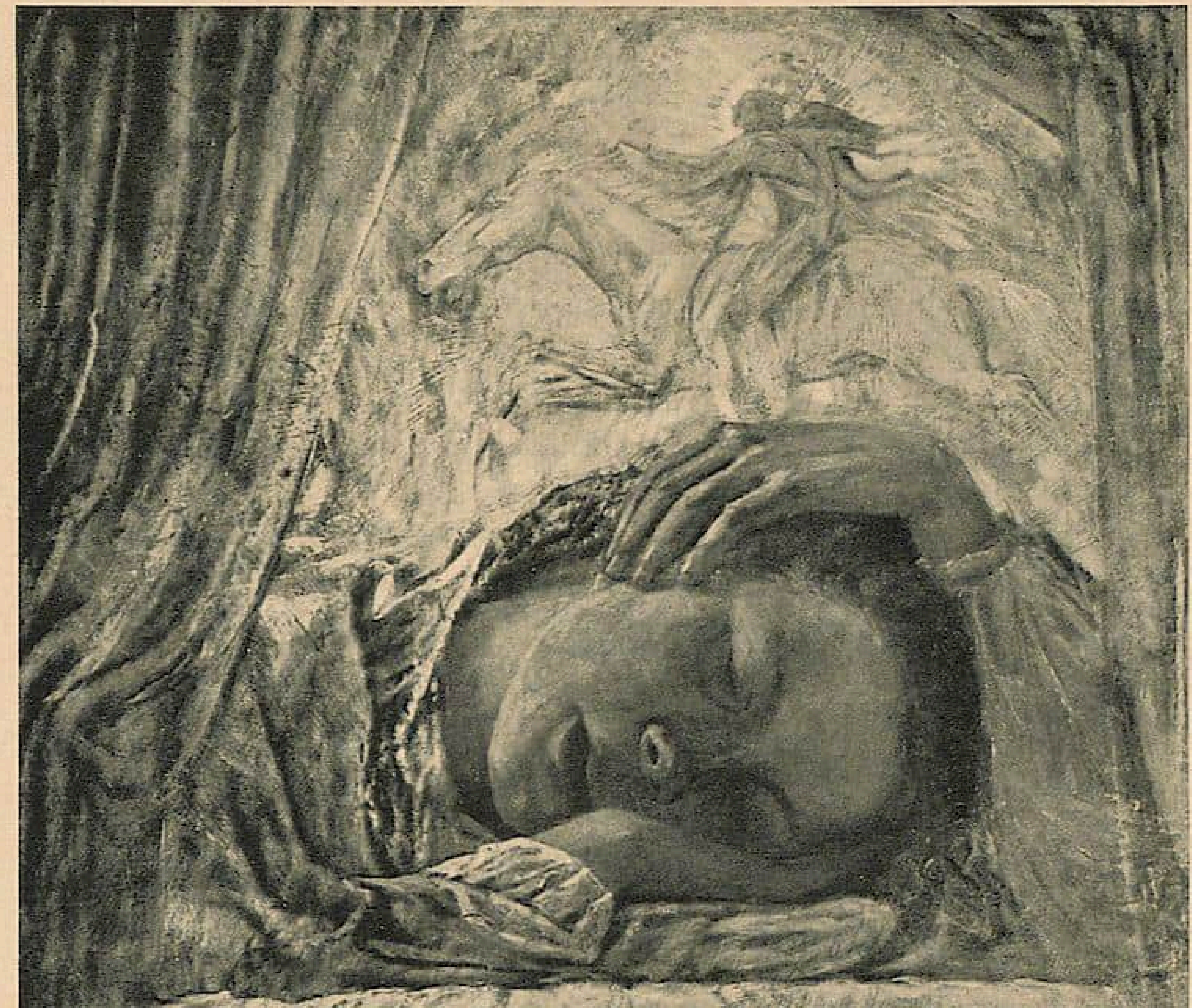
H. A. BÜHLER MÄDCHENBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Sinnenapparat, die auch die mitschöpferische Seele mitreißt und erquickt.

Ebenso wie Bühler unbekümmert um die kunsttechnischen Zeitforderungen seinen Malwerken einen geistigen Inhalt gab, ebenso sieht er in seiner Graphik von einem Gesamtton ab, in dem die Blätter gehalten werden könnten. Er wechselt, echt musikalisch, im Tempo und im Vortrag, bald mit stürmisch hingewühlten Platten, bald mit epischer Ruhe und Gelassenheit. Bald ist er tonig und gedämpft, bald leuchtend und strahlend im Ausdruck. Hell und Dunkel wechseln. Mit höchster Macht des Ausdrucks arbeitet er dort, wo das Walten und Weben der unendlichen Natur versöhnend um das Geschehen der Menschendinge sich schlingen, wo der Künstler das Endliche und Bedingte des Zeitgeschehens in die Unausmeßbarkeit der ewig schönen, tröstlich versöhnenden Natur ein- und untertauchen kann. Soll man diese Ausdrucksfähigkeit eines innersten Fühlens und Erlebens „Expressionismus", soll man sie „Mystizismus" oder sonstwie nennen? Vor solchen Offenbarungen reiner und hoher Menschlichkeit versagen Wortprägungen, weil sie unausmeßbaren Inhalt nicht zu fassen vermögen, wie alle große Kunst in einen dürren Begriff und Namen nicht eingefangen werden kann. Wir können sie nur mitfühlend erleben. Darauf hinzuweisen ist der Sinn dieser Zeilen.

Dr. Jos. Aug. Beringer, Mannheim



H. A. BÜHLER — DER JUNGE TRAUM

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

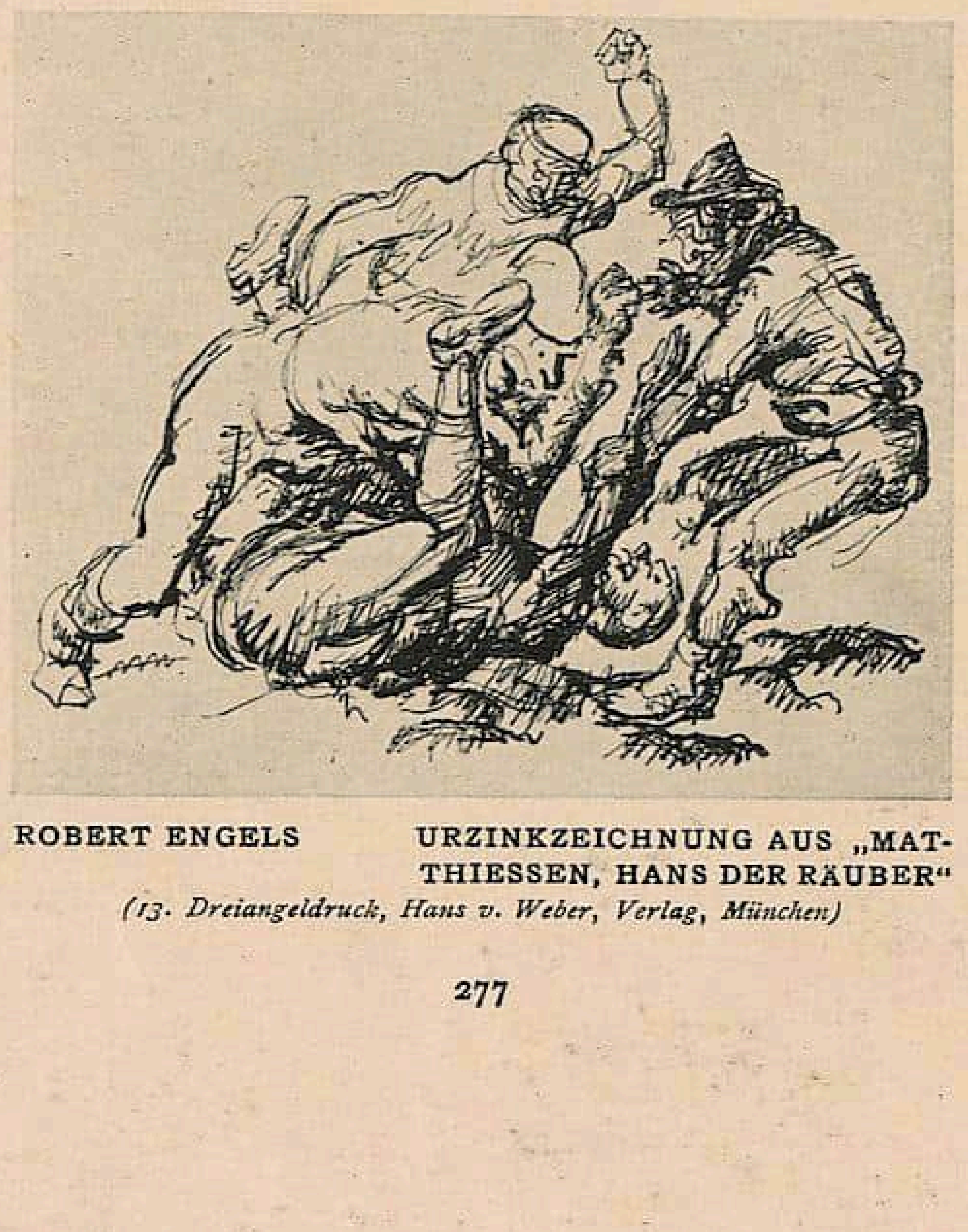
ROBERT ENGELS ÜBERFALL

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

R. ENGELS ▫ URZINKZEICHNUNG AUS „MATTHIESSEN, HIMMELKÜSTER“
(27. Hundertdruck, Hans v. Weber, Verlag, München)

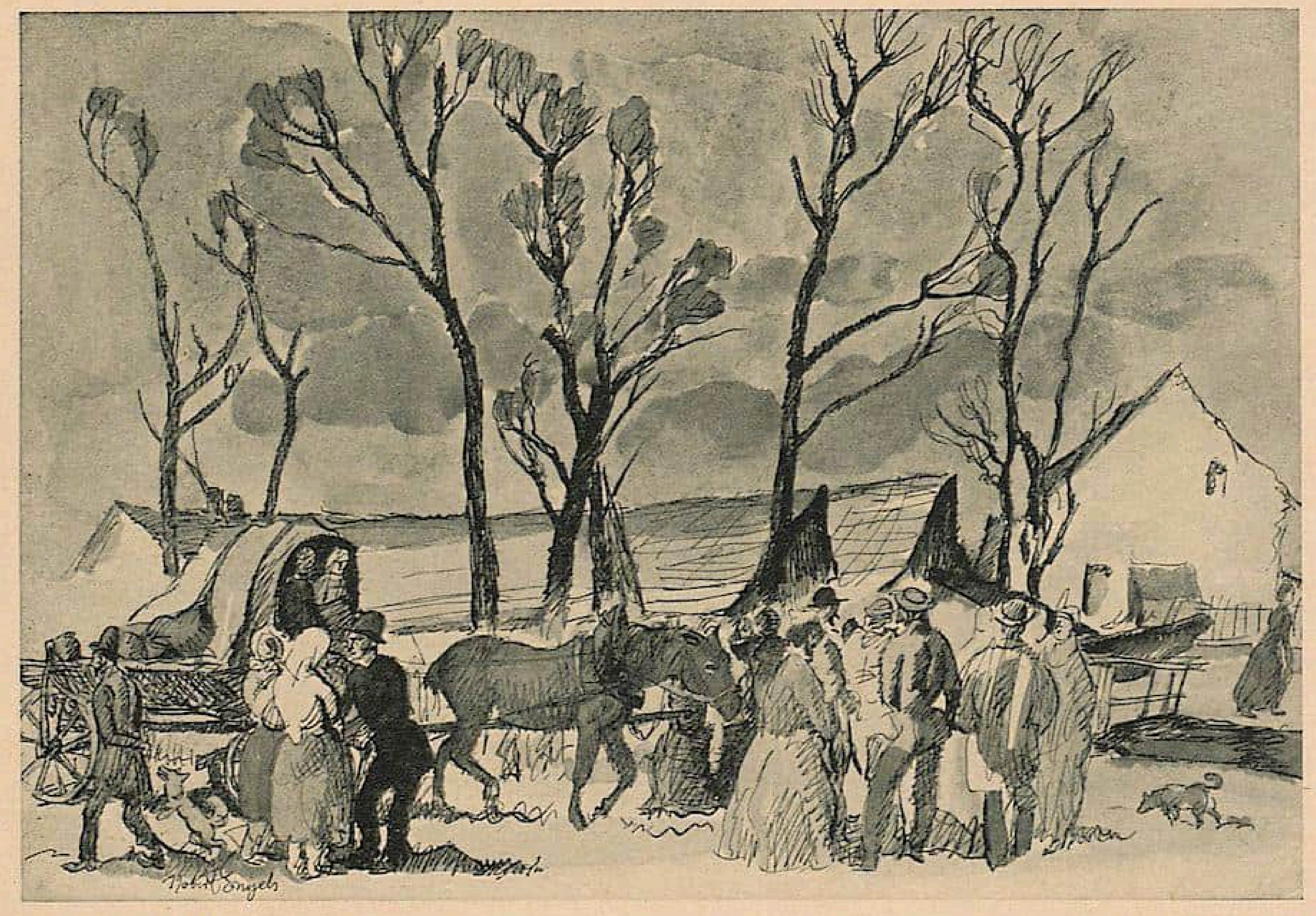
ROBERT ENGELS ALS ZEICHNER

Wenn jemand, der nicht unmittelbar vom Fach ist, sich in das zeichnerische Werk eines Künstlers hineinzudenken versucht, wird er notwendig von dem ausgehen und darauf wieder hinauskommen, was an Gesetzlichkeiten für alle Kunst, sei es Musik, Dichtung oder Malerei, bindend ist. Voraussetzung dazu ist vielleicht noch, daß er selbst in irgendwelcher Kunst ein wenig heimisch ist, daß er selber ein Gärtchen hat, wenn er über die Hecke hin des Nachbars Garten besieht. Nun blüht wirklich nur eine Hecke zwischen Engels' und meinen Feldern. Und in dieser Hecke ist sogar eine kleine Pforte gelassen, damit die beiden Grundbesitzer ohne Mühe einer des anderen Beete betrachten können. Vielleicht ist diese Art der Kunstkritik nun ein wenig absonderlich, doch sie könnte wohl ersprießlicher sein, als rein fachliche Erörterungen, die eben nur dem Fachmann etwas geben können. Das Werk eines Künstlers aber wendet sich gerade am wenigsten an die Fachgenossen, sondern an die große Gemeinschaft der Heiligen in Mit- und Nachwelt. Nicht die Werte einer abgeschlossenen



ROBERT ENGELS URZINKZEICHNUNG AUS „MATTHIESSEN, HANS DER RÄUBER“
(13. Dreiangeldruck, Hans v. Weber, Verlag, München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT ENGELS DORFSTRASSE

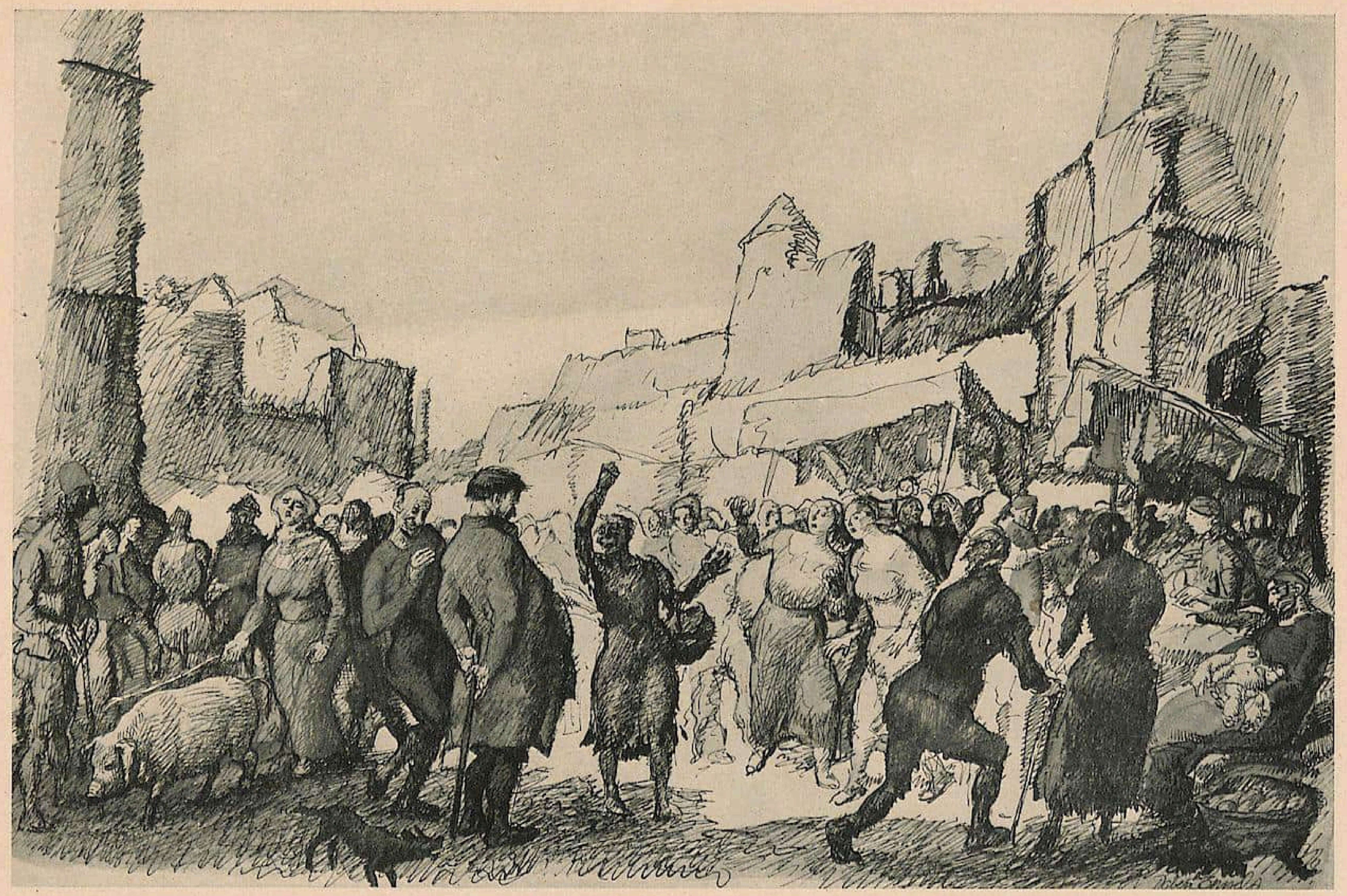
Sekte arbeitet der Künstler heraus, sondern die Werte und das Wesen der großen weiten Welt, wenn auch mit den Formmitteln seiner besonderen Kunst. Und so wird es gut sein, auch einmal Engels' Werk in diesen Zusammenhang hineinzubauen, statt von rein technischen, handwerklichen Dingen dabei zu reden. Immerhin muß man es als ein Selbstverständliches voransetzen, daß keiner, der nur ein wenig in die Formgeheimnisse der Kunst — ganz allgemein gesprochen — eingeweiht ist, auf den Gedanken kommen könnte, in dem Werk eines Zeichners Werte irrationaler, überzeitlicher und überpersönlicher Art zu finden, wenn eben das Handwerkliche nicht fachlich vollkommen wäre. Es ist also ein weltweiter Unterschied, ob man in gewissen expressionistischen und anderen der -istischen Werke Metaphysik sucht, oder bei einem, der das Technische von Linie und Form mit meisterlicher Sicherheit beherrscht. In jene ungekonnten Strich- und Farbenansammlungen muß man einfach aus dem Grunde mehr oder minder erhabene und unverständliche Tiefsinnigkeiten hineinlegen, weil sie ohne dieses mysteriöse Mäntelchen allzu nackt wären und ihre Dürftigkeit allzu peinlich offenbar würde. Bei dem wirklichen Können klingt diese Allgemeingültigkeit, diese überstoffliche Bedeutsamkeit, kurz die Musik des Werkes, eben aus dem Gekonnten der Linie und der Form, dem formalen, irrationalen Element.

Gewiß, Engels will kein Philosoph sein und keine Spitzfindigkeiten in seine Werke geheimnist wissen. Und gerade das ist das „unauslöschliche Merkmal" des wirklichen Künstlers. Engels will zeichnen, gut zeichnen, mehr nicht. Es ist genau wie in anderen Künsten. Haydn sprach einmal über Mozart, von dem er schwur, er sei der größte Musiker, weil er Geschmack besitze und die größten Kenntnisse in der Komposition. Und so mag man von Engels sagen, er sei ein großer Zeichner, weil er Geschmack hat und die bedeutendsten Kenntnisse des Zeichenhandwerks. Aber damit ist nur das Wesen des Künstlers erklärt, nicht aber das Wirken. Geschmack und Kenntnis des Handwerks bringt eben in den Strich, durch die völlige Überwindung des Kleinen, Einmaligen, Einmalgültigen einen Glanz des Unvergänglichen. Man braucht nur die Zeichnungen von Engels durchzublättern: in diesen fast metaphysischen und doch so klaren, groß und rein fließenden, wogenden und doch sicher gefaßten Konturen liegt etwas wie eine Fluores-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT ENGELS — AUS BECHSTEINS MÄRCHEN „DER KÖNIG IM BADE“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

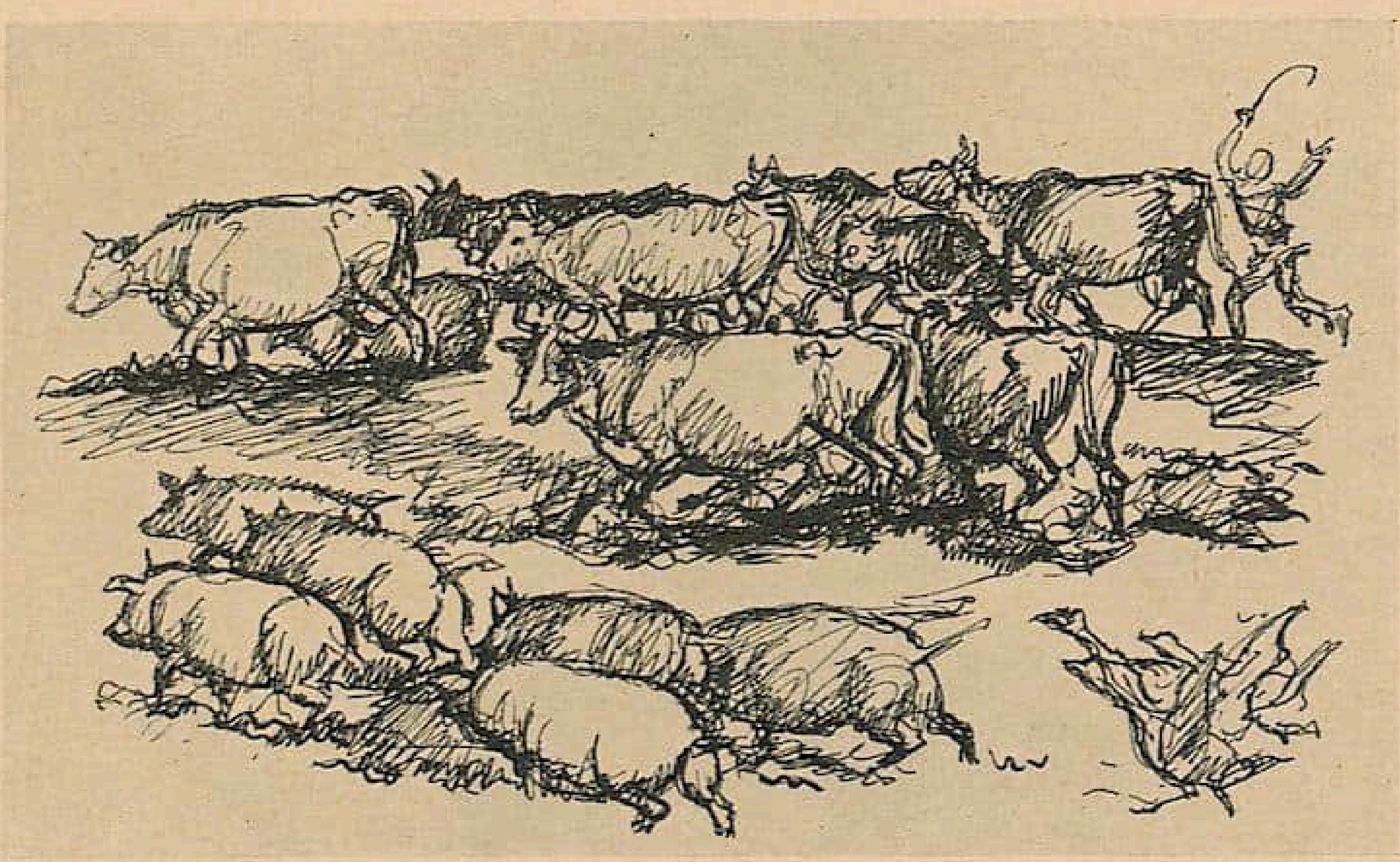


ROBERT ENGELS — AUS BECHSTEINS MÄRCHEN „RICHTER UND TEUFEL“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT ENGELS AUS BECHSTEINS MÄRCHEN „DES KÖNIGS MÜNSTER“

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT ENGELS ZEICHNUNG

zenz des Ewigen. Ein Umriß, eine Bewegung, ein Lichtreflex — alles Dinge, deren Inneres Engels wie kaum ein anderer in ihrem magischen Wesen zu bannen versteht — sind ja als solche nichts. Sie bedeuten erst etwas als Äußerungen eines in Dingen und Menschen schlafenden oder klingenden Rhythmus. Und dieser Rhythmus wieder ist nur sinnvoll als mitschwingende Saite der Allbewegung, als Atem Pans sozusagen.

Den Atem Pans spüre ich in jedem Blatt von Engels. Weniger mythologisch ausgedrückt, heißt das: die Zeichnungen dieses Künstlers sind Zeugnisse seiner inneren Verwandtschaft zum letzten Grunde und der Seele jeder Kunst: sie sind musikalisch. Gerade zur Erklärung dieses innersten Formcharakters des Künstlerischen eignen sich wenige der heute Schaffenden so gut wie Engels. Doch ich rede über Kunstgesetze, statt über den Künstler? Es ist immer ein Zeichen für vollendete Kunst, wenn man an ihr über das Persönliche zum Metaphysischen, über das Rationale zum Irrationalen hinauszusehen gezwungen ist. Und dieses Irrationale in aller Kunst ist ohne weiteres als ihr musikalisches Element anzusprechen. Bestimmte Tonschöpfungen des Musikers sind ja nur die formale Gestaltung des künstlerischen Grundgefühles nach einer Richtung hin. Engels leitet es — wie seine Ahnen: Rembrandt,

ROBERT ENGELS ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT ENGELS — AUS HEBBELS NOVELLE „DER RUBIN"

Doré — in die schöne Welt der Sichtbarkeit hinaus. Doch in der Tiefe ist es eines. Ob man von der reinen Linie einer Melodie Mozarts oder Bruckners spricht oder einer klingenden Kontur bei Engels: beides ist im Grundgefühl dasselbe. Und darum, weil bei Engels der Klang der Welt schwingt und nicht der Schein des Heute, die Zufälligkeit der, wenn auch noch so schönen Einzelheit wiederholt wird, gehört er in die Reihe von denen, deren Werk seinen Sinn bekommt im Angesichte der Ewigkeit. Das soll nun keine Phrase und Apotheose sein, sondern lediglich ein philosophischer Ausdruck. Man wird ihn sich bei einer stillen Betrachtung der Blätter des Künstlers als solchen bestätigen müssen. Vor allem, wenn man einmal herausgefunden hat, wie vieldeutig die Zeichnungen Engels sind, rein formal angesehen. Es ist hier wieder das musikalische Gefühl. Und derselbe Unterschied zwischen gegenständlichem Schein und irrationaler Form, wie der zwischen Programmusik und der absoluten Musik echter Meister. Programmusik soll etwas Bestimmtes aussagen und bedeuten. Absolute Musik dagegen nichts — oder alles. Genau so klingen in den Linien Engels unendlich viele Gefühle. Ein Licht, etwa ein Umriß, der Klang einer Bewegung, — gewiß, sie drücken auch stets eben das bestimmte Gefühl dieser Bewegung, dieses Lichtes, dieses Umrisses aus. Aber das ist mir das erste, das Handwerk sozusagen. Über solche gegenständlich begründeten Einzelgedanken hinaus klingen aber die Formen, die Engels zeichnet, ins All. Sie sagen in jedem Augenblick etwas Neues und Besonderes, genau wie eine Melodie in der absoluten Musik je nach der Stimmung des Hörers bald dieses, bald jenes auszudrücken vermag. Eine stete Lebendigkeit ist so in den künstlerischen Formen bei Engels, eine unendliche Aufnahme- und Resonanzfähigkeit: eine und dieselbe Form faßt tausendundeinen Gegenstand, führt in Höhe und Tiefe, ist nie an den diesseitigen gegenständlichen Inhalt gebunden. Jede Form ist also derart in die Tiefe des künstlerischen Urfühlens verankert, daß sie losgelöst von dem jeweiligen

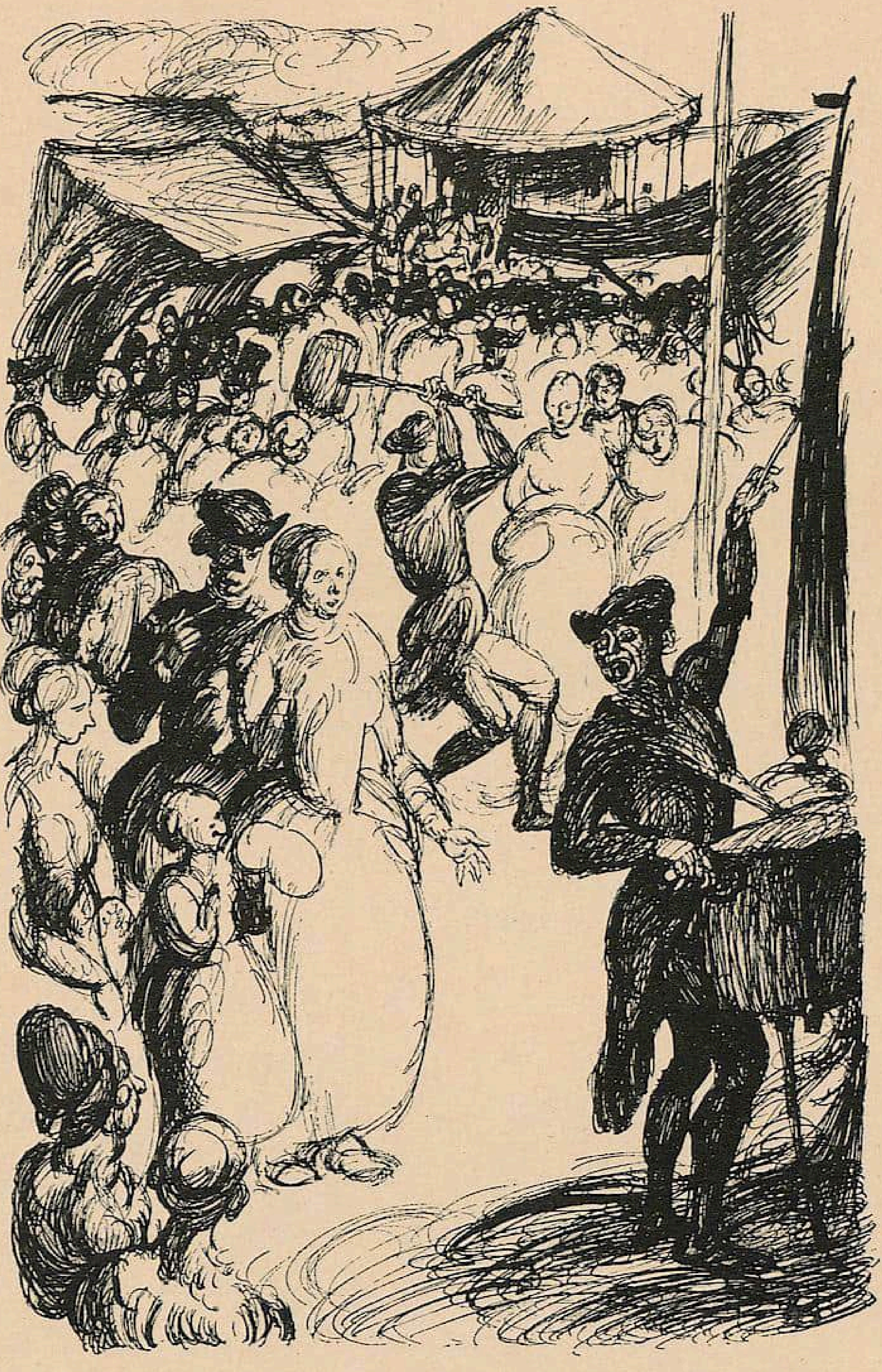
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT ENGELS SCHAUSTELLUNG

Inhalt aus sich heraus klingt: musikalische Kunst. Eine Kunst, in welcher die Fülle und Weite der Natur wogt, die in einem Windrauschen, in einem klingenden Umriß des Gebirges, einer Wolke oder einer Blume zahllose Inhalte ausspricht, unerschöpfliche Märchen.

Ist es ein Zufall, daß sich Engels Graphik zu ihrer Höhe zum guten Teil aus dem Märchen entwickelt hat? Ich erinnere an die nun schon lange zurückliegenden Tristanbilder, denen dann als erstes großes Werk (1917/18) die Zeichnungen zu meinem Märchen „Hans der Räuber und Margret die Zauberin" und 1919 die Bilder zu meinem „Himmelküster" folgten. Ebenso blieb der Künstler in seiner Oberoninszenierung für die Münchner Festspiele (1920) im Märchen: die Verwandtschaft der Kunst von Engels mit der Seele des Märchens ist eben zu tief und zu sehr in dem beiderseitigen Wesen begründet, um nicht für das graphische Werk des Künstlers von fast bestimmender Bedeutung zu sein. Und gerade an der Form des Märchens wird die zeichnerische Form von Engels Werk wundervoll klar. Was ist im Märchen der Gegenstand? Nichts als das Notensystem, in welches die dunkle, gestaltenreiche, alleswissende Musik der Welt gebannt wird; in dem die klingende Fülle der Träume, die in den Dingen schlafen, erlöst wird. Doch kommt man dieser Kunst keineswegs näher durch ein poetisierendes Ausdeuten und Hineindeuten des Märcheninhaltes und der Märchenstimmung. Dieses rein kindliche Genießen führt nicht über die Gegenständlichkeit hinweg, sondern nur in sie hinein. Man muß dieses Märchenhafte eben als reine Kunstform an-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



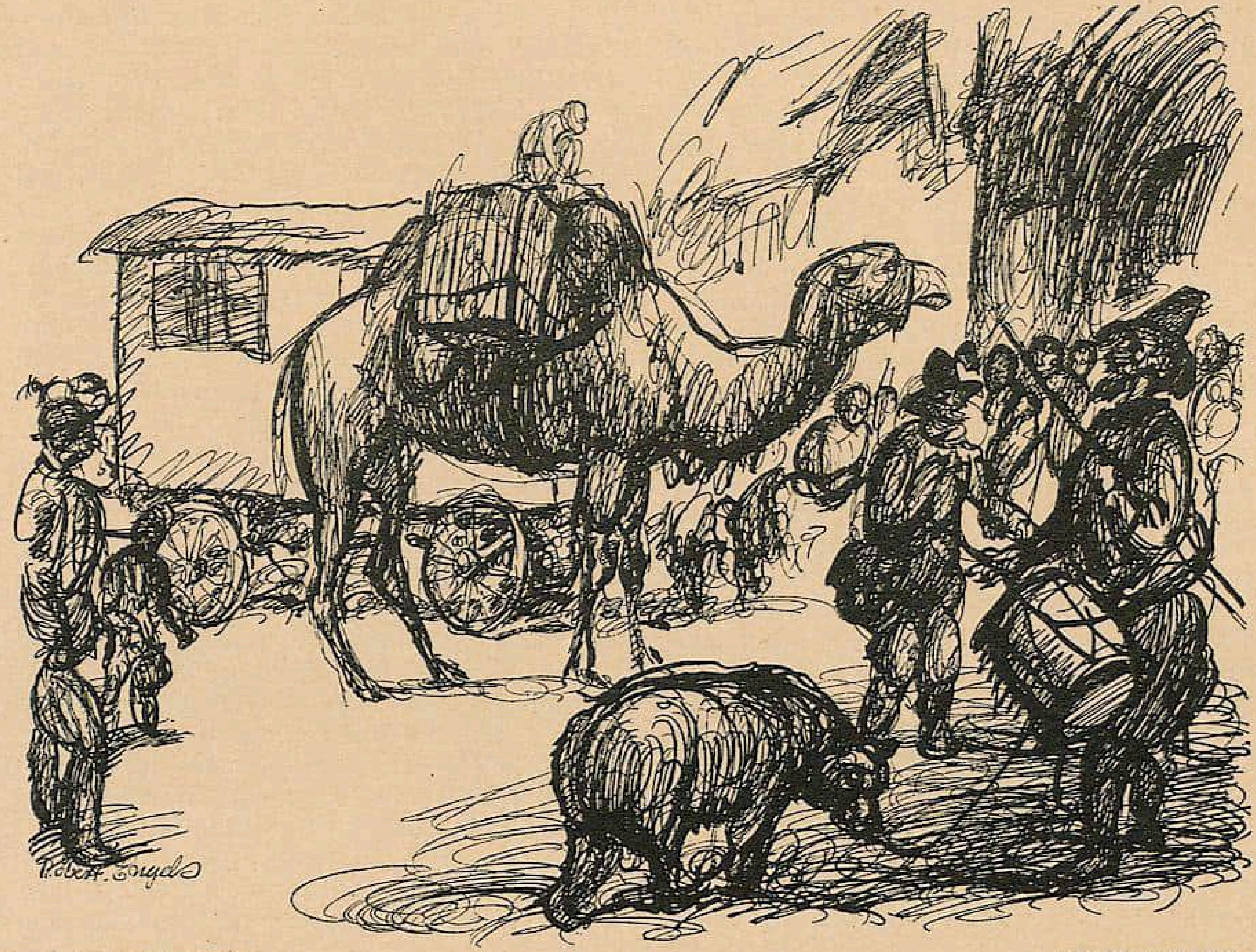
ROBERT ENGELS ▫ URZINKZEICHNUNG AUS MATTHIESSEN, „HIMMELKÜSTER“
(27. Hundertdruck, Hans v. Weber, Verlag, München)

zuschauen wissen. Dann erst vermag man den metaphysischen Klang aus Engels' Zeichnungen so gut wie aus dem Märchen herauszuhören. Nicht der Zwerg, der Riese, die Hexe macht es aus, sondern das Zwerghafte, das Riesenhafte, das Zauberische in seiner inneren Wesenheit. Und bei Engels ist es hier das Zeichen echtester Kunst, daß er diese musikalisch-metaphysischen Werte aus einer fast behäbigen, einer derben und erdfarbenen Wirklichkeit sich entwickeln läßt, statt, wie es die Mode will, aus traumhaften Fetzen visionären Erlebens. Aus dem Traum entwickelt sich nie ein Lebendiges. Und Wirklichkeit läßt sich nie durch

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ROBERT ENGELS SKIZZEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ROBERT ENGELS — BÄRENFÜHRER

die Metaphysik des Traumes und Gedankens ersetzen. Das ist die Art, in welcher der Dilettant zu arbeiten pflegt. Und sie bedeutet eine Selbstauflösung der Kunst. Hier könnte das Märchenhafte der Kunst eines Engels Wegweiser sein, „das Dionysische des Gedankens mit dem Apollinischen der Form zu schöner Einheit zu verschmelzen. Metaphysik allein, ungeformt, ist ja unserem Sinne nicht faßbar. Das Gewoge der Gedanken, das Brauen kosmischer Nebel an sich ist uns nur schmerzlich-sehnsüchtiges Augenblickserlebnis; beunruhigt die Seele, ohne in ihr das Gefühl, Gott und sein Werk erlebt zu haben, greifbare und tröstliche Wirklichkeit werden zu lassen."*) Dieses Apollinische ist — trotz des urdeutschen Wesens der Kunst Robert Engels' — ihr schöner und bedeutender Grund. Reine Klarheit des Zeichnerischen, liebevolles Herausarbeiten der stillsten Einzelheit, Einfachheit im Aufbau und Zusammenhalt im Klang des Ganzen, — so selbstverständlich diese Eigenschaften für ein Kunstwerk sind, man muß sie heute betonen. Und gerade bei Engels dürfen sie nicht übersehen werden, da bei ihm schon in das Gegenständliche überall das Dionysische hineinklingt. In den Tristan-Illustrationen finden wir diesen Übergang ins Irrationale noch nicht, nur hier und dort wird er, fast unbewußt, auf dem einen oder dem anderen Blatt ertastet. In den späteren graphischen Werken dagegen ist er voll erkannt und in seiner ganzen Bedeutung gewertet: der große Humor. Das Märchen, ganz allgemein gesprochen, hat auch hier wohl das Seinige dazu beigetragen, diese herrliche Glocke in Schwung zu bringen. Denn alles Märchenhafte stellt sich in einer köstlichen Freiheit von dem Zwang des Scheines und der Dinge dar; es bringt, unter Vortäuschung handfester Wirklichkeit und Rationalität, die wunderbarsten Verknüpfungen zwischen Natur und Mensch, Tier und Verstand, Zeit und Ewigkeit, Raum und Unendlichkeit zustande. Und durch diesen Neuaufbau des Alltags setzt es eben den Alltag in das lachende Licht eines unendlichen Humors. Das ist so gut von der Zeichnung Engels wie von der Germanisten-Feder der Brüder Grimm und Asbjörnsens gesagt: Diese

*) Gedanken über Märchenbücher. Hochland 17 (1919/20), S. 569.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Zeichnung zaubert durch den Klang ihrer Linien, den Fluß ihres Lichtes, die Tiefe und den Ton des Bildes einen kostbaren und prachtvoll befreienden „Humor" in diese Gegenständlichkeit. Man darf nur Humor und Witz nicht gleichsetzen wollen. Der Witz ist etwas durchaus Rationales, in höchster Ausprägung Verstandesmäßiges: ein lateinisch-gallisches Element, wo wir ihn auch treffen. Sein germanisches Gegenstück, der Humor, hat shakespearische Größe und faustische Unbegreiflichkeit, Überbegrifflichkeit. Er bedeutet uns die Verknüpfung von Zeit und Ewigkeit, die Synthese aller Antinomien. Die Heiterkeit des Gegenständlichen taucht er — oder Engels — in das Zwielicht des Spukes; den Ernst, ja den Tod, läßt er durch die Form seiner Linien in eine mozartische Heiterkeit hinüberklingen. Dieses „Hinüber" ist das Wesentliche von Engels' Humor, von Engels' Kunst überhaupt. Nie führt dieser Künstler seine Feder den Gegenständen entlang, immer über sie hinaus, so oder so, ins Helle oder Dunkle, ins Bittere oder Süße. Und darum steht über allen seinen Blättern, trotz aller Derbheit und Naturtreue, ein magisch märchenhafter Glanz. Daß dieser Glanz aus rein künstlerischen Werten sich ergibt und niemals literarisch-philosophisch hineingeheimnist wurde, bringt es mit sich, daß sich die tiefsinnigen Zeitgenossen lieber von mystischen Hexenmeistern etwas vorzaubern lassen, als von der wahrhaft zauberischen Feder eines Robert Engels. Man will es nun einmal nicht einsehen, daß gerade in der Klarheit, der gegenständlichen Eindeutigkeit die musikalische Vieldeutigkeit liegt, die sich eben nie aus der Unform des Gegenständlichen ergibt. Man geht lieber in den Zirkus als in eine Oper Mozarts. Das sind die gleichen Verhältnisse. Und erst die Geschichte pflegt die Wege der Kunst in die Weltkarten zu zeichnen.

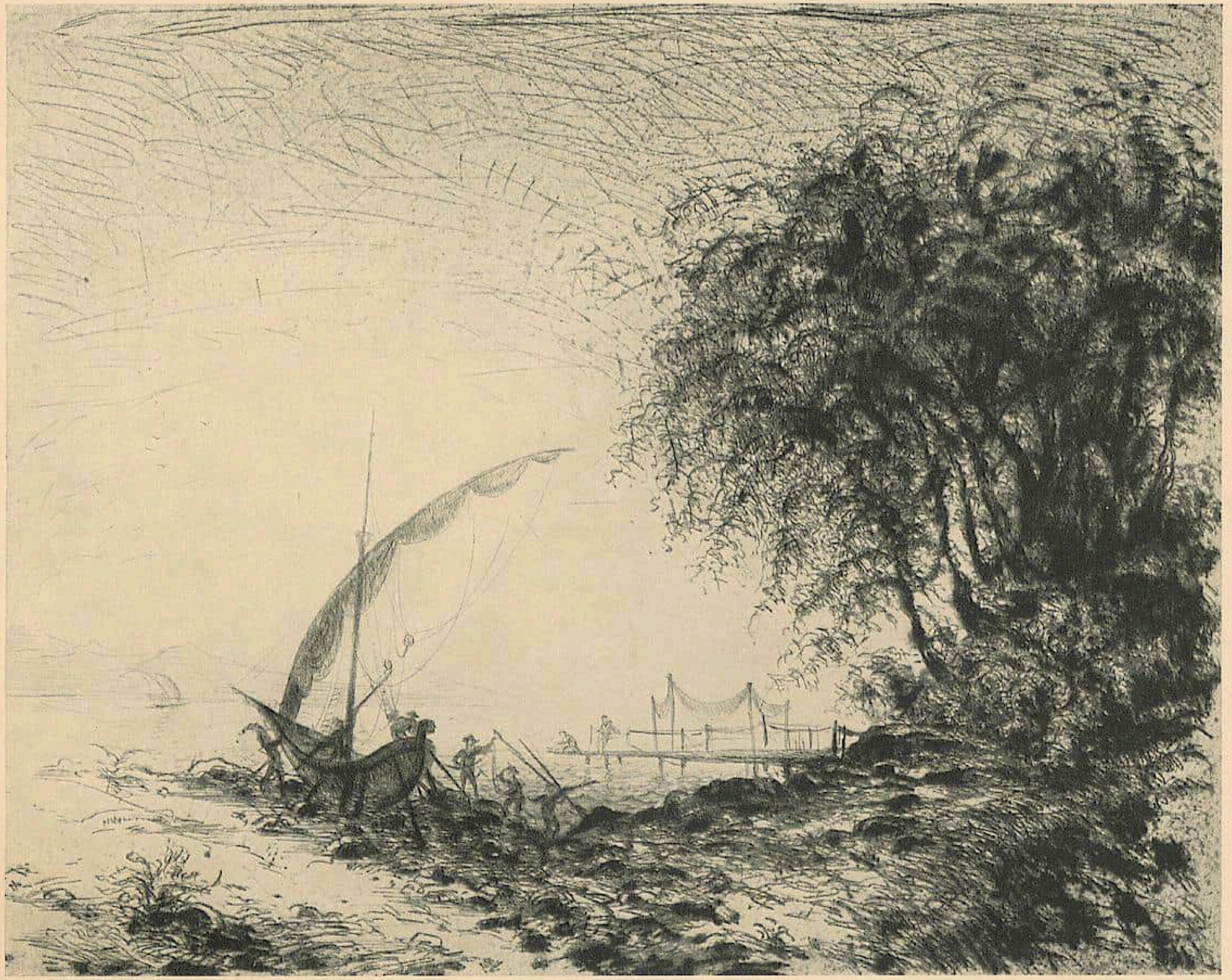
In Robert Engels haben wir einen Künstler, dessen Spuren man dermaleinst folgen wird. Von unseren Graphikern kommt er dem Letzten der Kunst vielleicht am nächsten, dem Punkte, an welchem sich alle Künste treffen und hinter welchem es nur eins gibt: im Anfang war der Rhythmus. Gerade weil Engels das Handwerkliche seiner besonderen Kunst zu solcher Vollendung hinaufgearbeitet hat, ist sein Werk wieder von diesen Tiefen des Schönsten und Letzten umleuchtet. Jede außerzeichnerische Absicht fehlt diesem Künstler eben. Er kennt kein Pathos, keine Komik, keine Ziererei und Interessantheit, — nur die Gesetze der Zeichnung, die Rhythmik der Linie. Daß diese Rhythmen in jedem Werk freier und schöner wogen, daß sie immer mehr des irrationalen Klanges auf Gegenstände und Gestalten sammeln, ist ein Merkmal bleibender Größe. Und diese Kunst geht in ihrem Innern unbewußt über sich selbst und das Fachliche hinaus: sie ist eine Kunst im umfassenden Sinne des Wortes; Engels könnte uns, wenn er pathetisch genug wäre, von sich sagen: „Hab ich dir nicht alle Tiefe der Welt gezeigt?" (Himmelküster.)

Dr. Wilhelm Matthießen

ROBERT ENGELS — URZINKZEICHNUNG AUS MATTHIESSEN, „HANS DER RÄUBER UND MARGRET DIE ZAUBERIN"

(13. Dreiangeldruck, Hans v. Weber, Verlag, München)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



W. WOLFGANG BREUER

AN DER SEE (RADIERUNG)

Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Akademie

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALFRED KUBIN DAS ENDE DES KRIEGES. AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

DIE SCHWARZWEISS-AUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE IN BERLIN

Dem Berliner Kunstleben fehlen seit langer Zeit große repräsentative Ausstellungen, wie sie früher durch Einladungen auf internationaler Grundlage möglich waren. Ein Ersatz könnte in den Ausstellungen geschaffen werden, welche die Akademie der Künste in Berlin veranstaltete. Ohne Zweifel hat sich das Niveau unter der Präsidentenschaft Max Liebermanns gehoben. Sie sollten aber mehr sein. So wie das M. d. A. unter dem Namen die Mitgliedschaft anzeigt und der höchste Ehrentitel sein sollte, so sollten ihre Ausstellungen ein wahres Forum bilden, sollten einen großen repräsentativen Charakter tragen. Die Schwarzweiß-Ausstellung in diesem Jahre weist in ihrer Mannigfaltigkeit eine erfreuliche Erfrischung auf und beweist aufs neue, daß der lebendigste Trieb — oft besonders gerade bei den Mittleren und Kleinen — auf diesem Schaffen sich auslebt. Umfassend und führende Werte weisend, denn nur darin könnte die große repräsentative Note sich dokumentieren — ist sie aber nicht geworden. Dazu fehlen eine Reihe der besten Namen der Modernen, die besonders ihre Art und Persönlichkeit in der Graphik gefestigt haben.

In zwei großen Sälen rufen die Arbeiten zweier Toten zum Gedenken: Max Klinger und Adolf Hildebrand. Beide Darbietungen wollen nicht den Anspruch einer großen Schau anstreben. Für Klinger ist die Beschränkung zum besonderen Vorteil geworden. Sie enthält fast nur Zeichnungen und vornehmlich aus den achtziger Jahren, seinem besten Schaffensjahrzehnt. Nur aus dem damaligen Zustand furchtbarster Verarmung für graphische Schönheiten heraus können wir heute die Begeisterung verstehen, die ihm damals als einem großen „Erneuerer der graphischen Künste" dargebracht wurde. Wir sehen heute, daß seine graphischen Experimente Reproduktionstechniken waren, wie sie das ganze 19. Jahrhundert interessierten. Gerade der Blick auf die schönen Zeichnungen dieser achtziger Jahre zeigt, daß die graphische Erfindung „keinen Strich" änderte, sondern handwerkmäßigst den Strich faksimilierte. Und was hinzukam an Aquatinta, war eher Bildvergröberung als graphische Bereicherung. Überdies hat seine Technik nie eine Entwicklung erfahren, das beste Zeichen, daß sie reproduzierend und nicht original empfunden wurde. Es sind hier Zeichnungen aus dieser

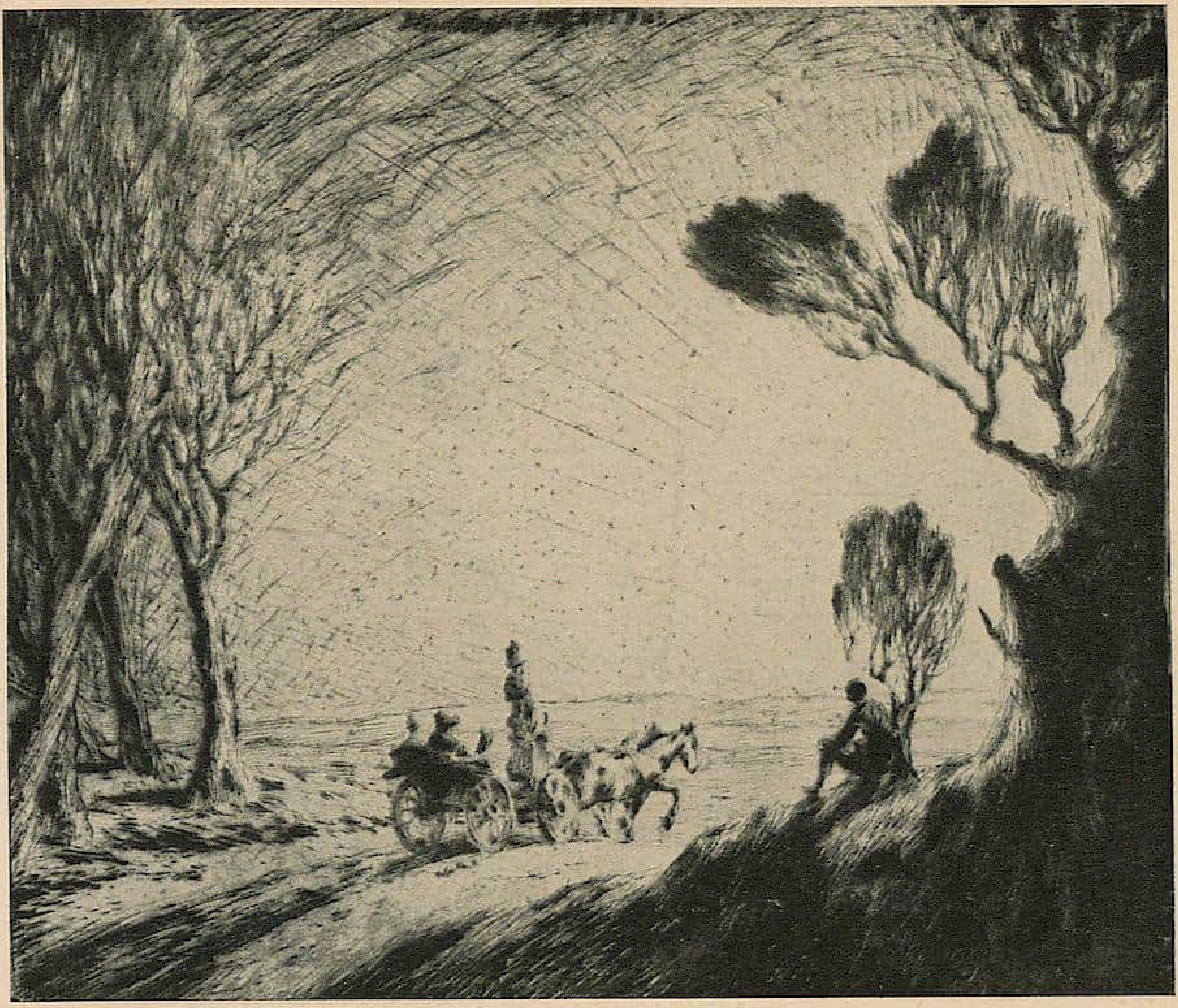
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

HANS MEID DAS LIED. RADIERUNG ZU LENAUS FAUST

frühen Zeit zu sehen, die zu den schönsten Schöpfungen der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gehören. Schlagfertig im Ausdruck, kühn in der Phantasie; oft wahrhaft dichterisch fabuliert und demonstriert die Feder zugleich.

Die wahrhaft treibenden Kräfte liegen auf dem Felde des Holzschnitts. Der Impressionismus mit der geistvollen Kürze im Ausdruck und der freibewegten Handschrift hatte sich mit dem kernig männlichen Geist dieser spezifisch deutschen Art nie recht befreunden können. Japan blieb ein technisches Raffinement für unser graphisches Gefühl. Erst die Expressionisten haben im Holzschnitt ihren starken Willen, Form und Inhalt frei werden lassen. Und ihre große Kühnheit und Einfachheit haben Talente, die in technischen Griffen sich spielerisch zu verlieren drohten, zur Besinnung und Festigung gebracht. Besonders hat Walter Klemm seinem Können durch die Anregung der Jüngsten männliche Sicherheit verliehen. Die Tonplatten sind gefallen, die dem Holzschnitt ein bildmäßig nivellierendes Gepräge verliehen, sind den starken dekorativen Gegensätzen gewichen, die die Form zugleich ohne Umwege in den monumentalen Flächenzusammenhang einbinden. Auch als Illustration gewinnt in Klemms Blättern der Holzschnitt wieder eine engere Beziehung zum festen Typensatz. Hier fühlt man wie bei Barlach eine schöne Renaissance des alten deutschen Buches. Es ist zwar schon früher von Barlösius und anderen in der ornamentalen Spielerei des Jugendstiles als Vorbild gepflegt worden; allein es blieb Spielerei. Erst jetzt, da der Ton großpathetischer, wie bei Barlach, genommen wird, ist die Form der starken Holzschnittlinie mehr als Ornament. Barlach, der in der Lithographiekreide schon die erdenschwere Form seiner Menschen mit großen Zügen modelliert hatte, macht sich in der Holzschnittlinie völlig frei vom plastischen Vorbild und gewinnt mit dem Flächenzwang der großgeführten Holzschnittlinie, die befreit ist von jeden modellierenden Nuancen, eine Form, die seinem Holz als Bild-

SM
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KLAUS RICHTER FAHRT INS FREIE. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

EMIL ORLIK — PALMEN IN DER WÜSTE. RADIERUNG

Verlag F. Bruckmann A. G., München

hauer gleich ausdrucksstark ist. Auch Wilhelm Laage möchte sich dem neuen Ausdrucksgehalt anschließen, vermag aber nur eine erweiterte technische Form aufzubringen, und Ludwig v. Hofmann, der in jahrelangem unruhigem Suchen seine freudige Fabulierkunst hat einbüßen müssen, beschwert mit dem derben männlichen Zug seiner Flächen den geschmackvollen Rhythmus seiner Tanzspiele. Daß aber auch gerade dieser herbe Flächenstil des modernen Holzschnittes einer dekorativen Heiterkeit willig folgen kann, wenn wirkliche schmückende Lust vorhanden ist, beweisen die Arbeiten Campendonks und Sewalds, die mit wenigen Farbakzenten dekorative Werte schaffen. Kahl und programmatisch wirkt der dekorative Flächenrhythmus von Schwarz und Weiß bei Tappert, dessen Klügeleien damit ein billiges Mäntelchen übergeworfen wird. Bis zu welcher Stumpfsinnigkeit im Programm die neuen Formen akademisch ausgeklügelt werden können, zeigen die trockenen, aber sehr anspruchsvoll auftretenden Arbeiten Dülbergs, in denen eine expressionistische Musterakademie lehrhaft einen Karton mit Strichbeispielen darbietet. Auch Arthur Kampf wendet sich dem Holzschnitt zu, leider nicht sehr schöpferisch, während Corinth in seinen letzten Arbeiten, die leider auf der Ausstellung fehlen, dem Holzschnitt neue Formen versucht zu geben, wie auch Käthe Kollwitz sich dieser Technik neuerdings anvertraut und die sehr geeignet ist, ihrem Lebens- und Formgefühl starken Ausdruck zu verleihen.

Von den anderen graphischen Techniken interessiert auf dieser Ausstellung die besondere Teilnahme von Radierung und Lithographie am illustrierten Buch. Die Radierung, die so lange in vornehmer Reserviertheit draußen stand, beginnt durch den großen Sport der Luxusausgaben sich wieder dem Typensatz zu nähern. Zwar bleibt ihr mit ihren Ansprüchen nur die Form des Einschaltbildes vorbehalten. Bei den Blättern Hans Meids bewundern wir wiederum das außerordentliche Können und das gefällige Formenspiel von Bäumen, Wassern, Tieren und Menschen. Großmann wagt es, mit feinen, aber frei gerissenen und groß empfundenen Zügen, ohne die schwerfällige Einmischung der Modellierung, seiner bewegten Phantasie Ausdruck zu geben. Eine kluge Naivität spart am Beiwerk und geht mit kindlich erfrischender Lust, oft drastisch, auf Mensch und Tier los. Im Gegensatz hierzu steht die etwas spröde, aber innerliche Kunst von Mesek. Eine leicht grüblerische Natur, die Leben im rhythmischen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MAX SLEVOGT

MÄRCHENILLUSTRATION. ZEICHNUNG

Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

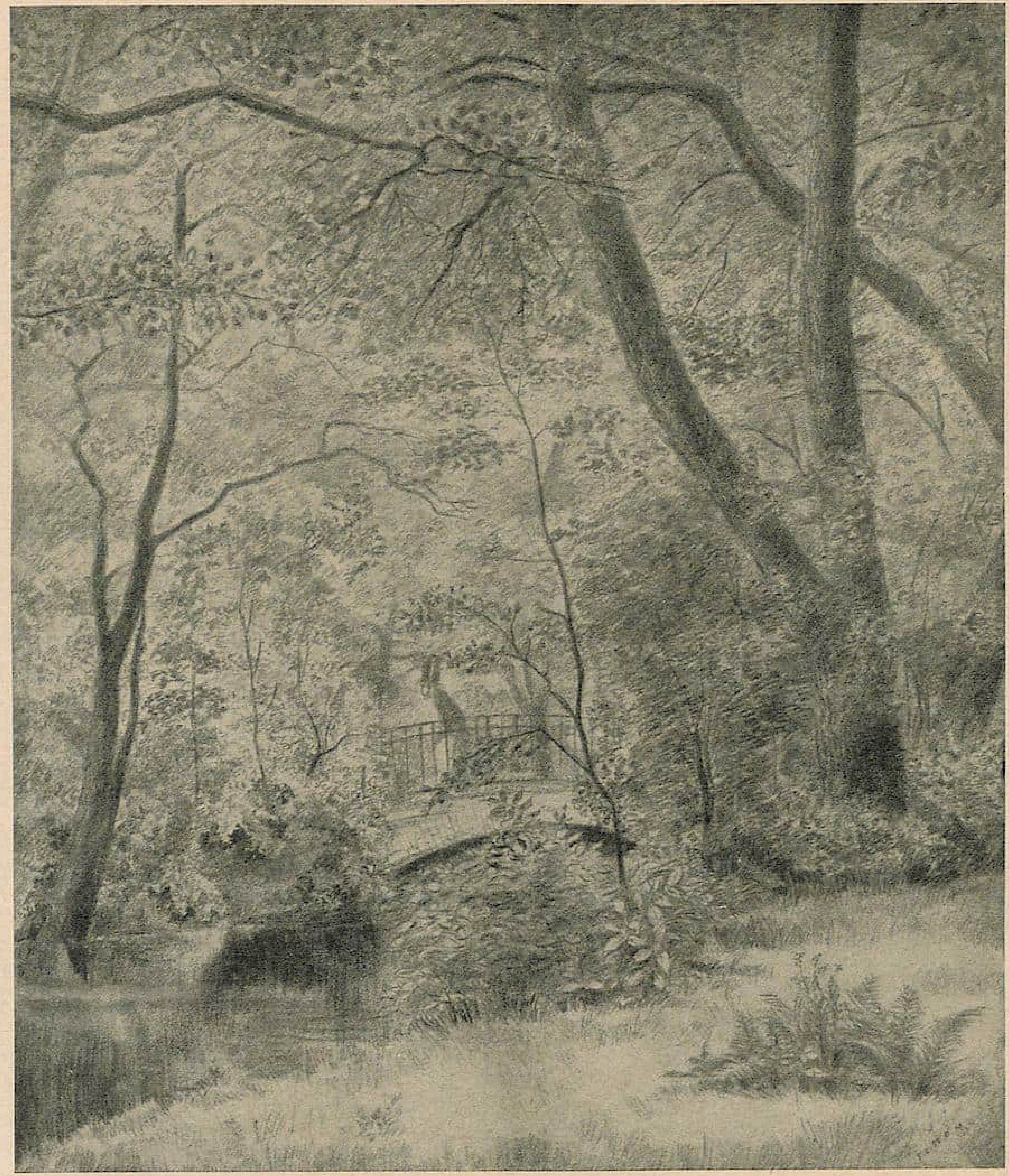
KÄTHE KOLLWITZ KOPF EINES TOTEN. ZEICHNUNG

Gleichklang bindet, tritt uns entgegen und versucht, dunkle Schicksalstöne ins menschliche Dasein dumpf hineinklingen zu lassen. Ihm liegt nicht die freie spielende Rankenlinie Großmanns oder Unolds, er baut im Stil Hans von Marées Menschen im Raum. Bei weitem weniger persönlich ist die Illustrationskunst Klaus Richters. Er ist ein kluger Eklektiker, der oft gesehene, leicht faßbare romantische Stimmungen schnell ergreift und mit anmutig spielender Nadel, die einen farbigen Reichtum geschmackvoll zusammenträgt, seine Paraphrasen vorbringt. Nicht so ausgeglichen und schwerer in der Veranlagung und im Wollen ist Erich Büttner, dessen Formenskala vor einem müden Gleichmaß sich hüten muß.

Die Lithographie bietet nicht so viel interessante neue Vertreter. Ihre leichtere Anpassung an den Satzspiegel und ihre größere Kürze im Ausdruck macht sie zu der beliebtesten Illustrationstechnik. So hat sie der Meister der modernen Illustration, Slevogt, ein gutes Jahrzehnt gehandhabt. Seine Fabulierlust steht in einem Märchenzyklus, der hier in Federzeichnungen zu sehen ist, auf freiester, beherrschender Höhe. Mit sechs bis sieben Einfällen füllt sich das Blatt. Die Einfälle, umrankt von Vegetabilien, Ornamenten, Arabesken und Grotesken wuchern wie doldenförmige Blütenanordnungen auf dem Blatt. So stark seine Handschrift geworden ist, sie ist frisch geblieben, da sie immer neuen Gedankenblitzen, Phantasielaunen nacheilt, die jede in einem individuellen Gewand auftreten und erfaßt sein wollen. Scheurichs lithographische Illustrationen, die ihre leicht schwüle Rokokoatmosphäre in weiche, fließende Flächen einlullt, könnten etwas von dem Witz und der Intelligenz gebrauchen, mit denen er als Porzellanmodelleur seine Figuren für die Manufaktur in Berlin so interessant zu machen weiß.

Auf dem Gebiete der Zeichnung, welche die moderne Kunst immer stärker als Loslösung von der Unterlage zur Malerei und wie eine selbständige Formensprache empfindet — man könnte sie die vierte graphische Technik nennen — sind besonders schöne Beispiele, auch farbig, von Liebermann und Corinth zu sehen. Einige ältere Aquarelle von Liebermann, wie die Frau auf dem Sofa, sind bestes Erbe von Menzel, befreit von der geheimnistuerischen Fülle der bohrenden Beobachtung und einge-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



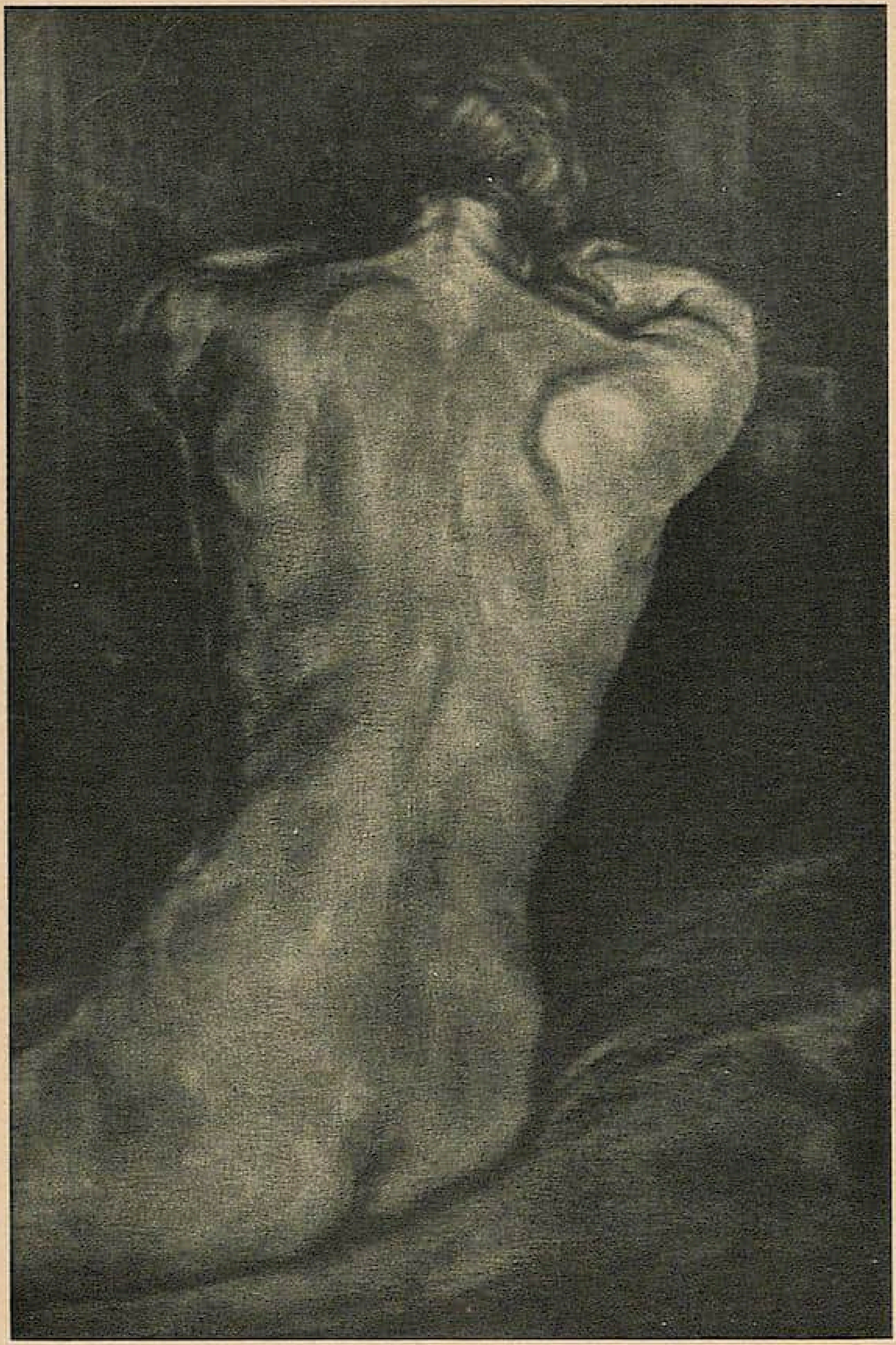
ERICH M. SIMON AUF DER BRÜCKE. ZEICHNUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

taucht in den warmen Glanz einer wohligen Schönheit. Sein Pastell, ein Blick über Florenz, ist höchste Malkultur und Vision zugleich. Ein leichter silberner Schleier von den Gestaden Hollands, an denen seine Palette sich bildete, umzieht wie ein Traum die südliche Landschaft. Dagegen wütet und erobert im Sturmschritt und Faustkampf Corinth sich nach müden schweren Jahren am Walchensee ein neues Erlebnisfeld. Seine Landschaftsaquarelle sind von einer Stoßkraft des Erlebens, von einer dämonischen Lust, sich noch einmal mit der Natur zu ringen, die diesem Naturell eine neue Jugend zu geben scheinen. Wie wirr und zerfahren sehen dagegen die Experimente eines Ludwig Dettmann aus, dessen Wille sich ehrgeizig aus gewohnten Gleisen erheben möchte und durch Segantini, durch Liebermann usw. zu einer neuen Freiheit kommen möchte. Was herauskommt, ist ein falsches Pathos, ein grelles Ausschreien der Dinge. Ein peinlicher Eindruck, einen sicheren Könner sich so gewaltsam modernisieren zu sehen.

Eingegliedert ist dieser Schwarzweiß-Ausstellung eine schöne Auswahl Plastik, besonders guter Kleinplastik. Eine weibliche Figur von Lederer zeigt aufs neue sein heißes Bemühen, Sinnlichkeit der Form und Stil der Linie zu verbinden. Von der Gedächtnisausstellung Hildebrands geben nur einige Porträts restlos Zeugnis seines großen Könnens. Daß wir heute nicht mehr mit derselben Bewunderung einen Kugelspieler begrüßen wie einst, liegt daran, daß die programmatische Wertung, mit der damals die Befreiung durch die reine Form von den malerischen Unarten des falsch pathetischen Barocks eines Begas und seiner Schule begrüßt wurde, mehr einem Reaktionsgefühl entsprang als einer sicheren qualitativen, rein künstlerischen Einstellung. Besonders fallen die schönen Kleinplastiken Edzards auf. Ein feines Gefühl für den Zusammenhang der Teile in Linie und Fläche ohne jeden Stilzwang geht wunderbar mit seelischen Regungen zusammen. Neben ihm können nur noch die trefflichen Arbeiten v. Jakimows genannt werden, der von einem anfänglich etwas kunstgewerblichen Formenzwang sich zu einer freieren Sinnlichkeit durcharbeitet und in seinem Ausdrucksreichtum sehr vielgestaltig ist. Seine Maske eines Tartarenfürsten fasziniert durch die dunkle Dämonie des Ausdrucks wie durch die Freiheit und Großheit der Form. Und sein Mädchen mit der Katze läßt den schmeichelnden Rhythmus der Bewegung ohne jeden Stilzwang aus dem Formenaufbau wohlig sich entfalten.

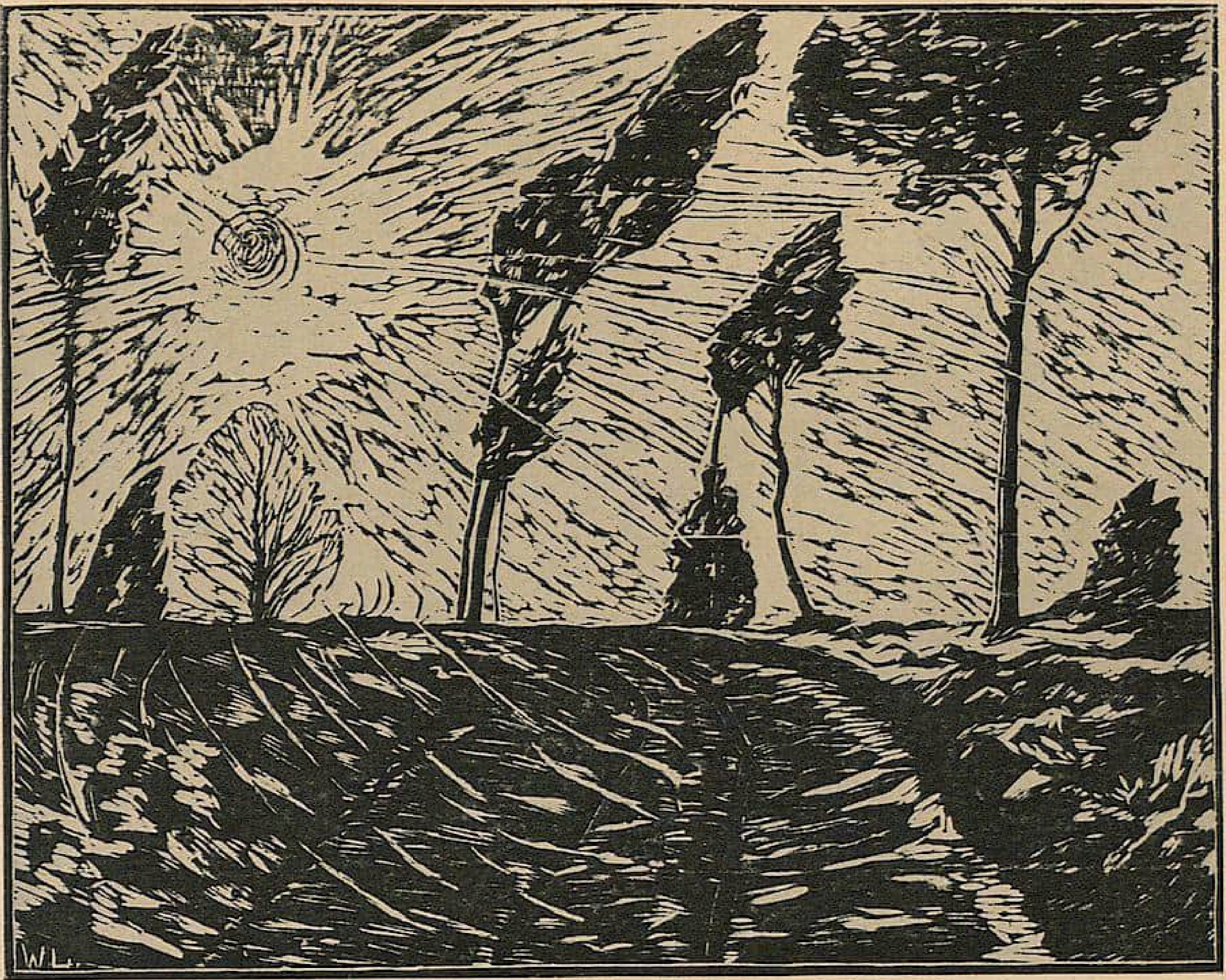
W. Kurth



G. J. KERN — AKT. RADIERUNG

Stil erfüllt den ganzen Gegenstand. Manier bleibt an der Oberfläche haften. H. Füssli

SMB Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



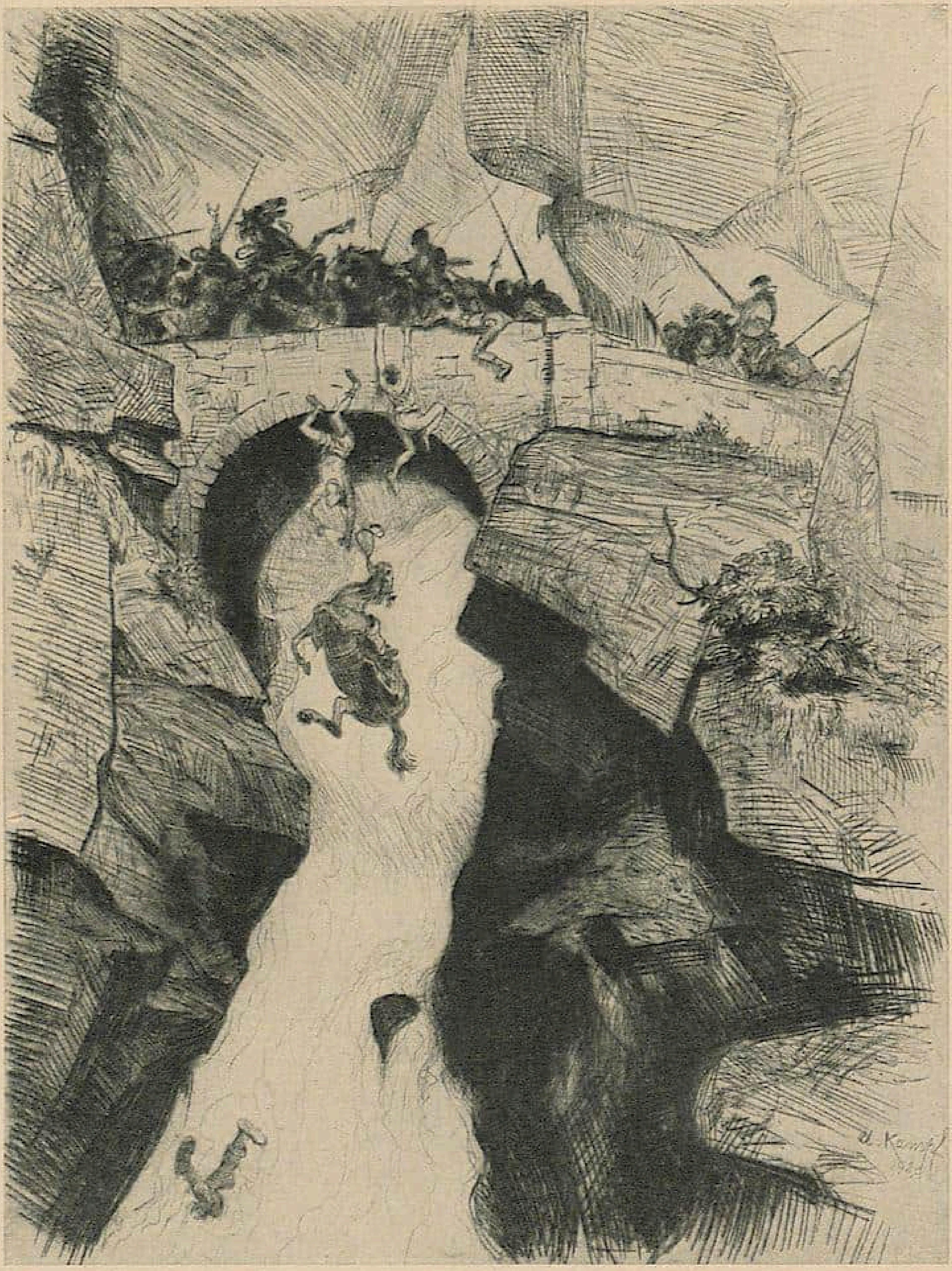
WILH. LAAGE — SONNE UND WIND. HOLZSCHNITT

GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Wieder haben sich die feindlichen Brüder unter dem heißen Glasdach der Ausstellungshallen am Lehrter Bahnhof zusammengefunden. Nur einer fehlt: die Berliner Secession, die Corinth-Gruppe. Sie stellt noch im eignen Lokal am Kurfürstendamm aus und behilft sich mit dem kleinen Raum, durch jene seltsame Mitgliederteilung, die hier schon öfter erwähnt wurde. Dafür ist recht zahlreich die Freie Secession erschienen, der eigentliche Stammbaum der Berliner Secession. Sie ist hauslos geworden, nachdem ihre Räume am Kurfürstendamm für Theaterzwecke hergerichtet worden sind. Für sie ist diese Ausstellung mit den anderen Gruppen die einzige Gelegenheit, sich zu repräsentieren. Kann doch ihr Geschäftsführer Möller in seinen Räumen in der Potsdamerstraße nur Teile vorführen. Sie ist es auch, die in dieser Glaspalastschau wenigstens in einigen Stücken ein gewisses Geschmacksniveau erreicht und die Malkultur ihres Ehrenpräsidenten Liebermann versucht zu pflegen. Hier erscheint die einfache Kunst Degners, jetzt in Königsberg Professor, als der stärkste Wert. Die Beweglichkeit seiner Nuancen wird durch große, oft herbe Gegensätze, durch eine ökonomische Komposition glücklich vor jeder epigonenhaften Geschmacklichkeit in Schranken gehalten. Man spürt deutlich, daß er einmal ein großes Kunsterlebnis gehabt, das seinem ruhigen Naturerleben fördernd zugrunde liegt. Darin liegt seine gute Tradition, sein Halt. Mit diesem Rückgrat steht er einer ganzen Reihe von Geschmackskünstlern wie Orlik, E. R. Weiß, Bondy fest gegenüber. Besonders hat das frühe Talent Bondys nicht gehalten, was es versprach. Er bengalisiert seine Farbpalette mit blendenden Tintentönen, während Orlik versucht, sie mit quellfrischem Tuschwasser zu beleben, und E. R. Weiß, sie in die müden Mitternachtsschleier kränklicher Dekadenz einzuhüllen. Es ist merkwürdig wie nur durch die Farbpalette sich das ganze Ringen in der modernen Kunst auszuleben scheint. Auch Meseks sympathische Kunst wählt bedächtig.

Die von Matisse kamen und so für ihre Eigenart ebenfalls ein bedeutendes Kunsterlebnis zugrunde legen konnten wie Purrmann, wachsen erfreulicherweise immer stärker in eine festere Haltung. Sein Damenporträt ist das beste Bild der Ausstellung. Auch des Hamburger Ahlers-Hestermann idyllische Kunst hat den starken Halt einer Tradition im späten französischen Impres-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ARTHUR KAMPF — KAMPF AUF DER BRÜCKE. RADIERUNG

sionismus. Seine sammetartige Schwellung in den Farben darf als Geschmack aber nicht weiter getrieben werden. Hiefür könnte ihm die etwas rauhere Art Röhrichts bei ähnlicher Anlage vorbildlich werden.

Indes alle diese Talente besitzen kein eigentlich produktives Element. So grell und dekorativ hohl sich die Phantasie Pechstein ausgeweitet hat, einen Grundtrieb hat sie aber einmal besessen, mag seine künstlerische Verantwortlichkeit auch manchmal auf sehr schwachen Füßen stehen. Vielen ist die Leichtigkeit dieses bedeutenden Talentes zum Verhängnis geworden. Dekoration und vergnügliche Illustration versuchten bei diesen mit dem gravitätischen Mantel Expressionismus sich zu dekorieren. Heuser — selbst der wahrlich nicht erschütternde Partikel, wollen Bedeutsamkeit. Das sanfte Biedermeiertalent Partikels mimt große Leinwand mit Symbolen des Landlebens. Immer ein tragischer Moment der Gernegroße, wenn sie kolossal mit monumental verwechseln. Wollte man die Lebensenergien dieser Freien Secession zusammenfassen, wäre man geneigt, die Namen Pechstein und Hofer gegenüberstellen. Es würde aber bald klar, daß dieser Gegensatz nur einer des äußerlichen Geschmacks ist. Die Talente beider wohl gleich bemessen, teilen sie auch die Überredungskunst, daß man ihrem großen Wollen traue; verkünden sie auch beide mit lautester Geste ihre Eigenart. Und als fundamentaler Gegensatz bleibt übrig die modische Haltung, daß der eine bunt, der ander Grau zum Vorzeichen seiner Palette wählt.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Tritt man von diesen Räumen trotz aller Qualität mit diesem etwas resignierten Gefühl in die Räume der Novembergruppe, möchte man wohl geneigt sein, diesem Treiben einen Augenblick Berechtigung zu erteilen. Denn nichts muß für eine Produktion lähmender sein, als das verstohlene Eingeständnis, — daß Gestaltung für sie eigentlich nur Geschmackswandel der Oberfläche ist. Allein die Problematik, die die Novembergruppe dem Geschmackgeschaukel der älteren Gruppen entgegensetzen will, ist aus derselben Wurzel entsprungen. Auch hier nur Räsonnement. Und überdies noch kilometerweise tiefer. Schon zu oft hat man sich veranlaßt gesehen, die Struktur dieser Schicht aufzudecken. Man findet nur paralelle Lagerungen noch nicht geteilter Wesen. Vision nennt sich das vermeintliche Gefühlszentrum dieser Wesen, Problem der vermeintliche Bewußtseinsapparat. Wobei es aber ihnen passiert, daß das primäre Dasein der Vision nur in lallender Gestikulation vom Problem empfangen wird. Von all jener okkulten Ästhetik, die aus allen möglichen Kosmogonien sich die urersten Gestaltungsprinzipien konstruiert, bleibt in der Praxis nur das müdeste mathematische Bewußtsein übrig, das immer ein Zeichen epigonenhaften Klassizismus gewesen. Ob man in solchen Zeiten die menschliche Form mißt oder wie die Novembergruppe die Gradation der Farbintensitäten, ist gleich senil. Die Kombination steht an Stelle der Intuition und die Vision, d. h. jenes letzte Gewißwerden, Gewißsein des Aufgehens der sekundär sinnlichen Welt in die primäre, behilft sich als Erscheinung mit dem chaotischen Rohstoff. Papier, Streichhölzer, Photos, Stoffreste: also Rohstoffe und nicht Formen, manifestieren das Aufleuchten der Vision. Diese abstrakteste Kunst formt mit den Zufällen des Chaos. Diese geformteste aller Formenkünste vermag nichts weiter als Rohstoffe zu addieren.

Kommt man von diesem linkesten Flügel zum rechtesten, zu denen, die vielleicht noch nicht einmal Aufnahme in den Verein Berliner Künstler gefunden haben, ist der Unterschied nicht sehr groß, d. h. die Einstellung ist genau so verrannt wie links. Dort Vision auf dem Wege satirischer Suggestion, hier Imitation auf dem Wege gutgläubiger, aber unter Umständen noch dummer Suggestion. Auch hier ist die Lagerung der Lebewesen derart, daß individuelle Zeichen sich nicht einstellen. Auch sie können namenlos bleiben.

Waren die Talente der Freien Secession durch ein starkes Kunsterlebnis gefördert, so fehlt auf der rechten Seite dieser Halt bei den starken Talenten. Ja es fehlt oft am künstlerischen Takt. Wenn Plontke seine religiösen Motive in biederstem Illustrationsgeschmack erzählt, eine modernisierte, von Jaeckel beeinflußte Palette in künstlich witzelnden Formen spielen läßt, fehlt Geschmack, fehlt Takt. Wenn selbst ein so starkes Talent wie Ludwig Dettmann modernen Besatz für seinen guten, aber etwas veralteten Schnitt sucht und aus der Corinthgruppe — etwa Waske — farbige Rhythmisierung holt und nur dieselben bengalischen Roheiten erreicht, wenn er Millets Pathos in seine Landszenen mischt, so fehlt Geschmack, fehlt Takt. Nicht viel besser, wenn man wie Eichhorst bei der einmal gefundenen falschen Leiblnote mit dem sogenannten phänomenalen Können stehen bleibt. Ihm könnte man Gauguins Worte empfehlen: „Ich will mit der linken Hand arbeiten, wenn ich spüre, daß die rechte zu geschickt geworden ist."

W. Kurth.

NEUE KUNSTLITERATUR

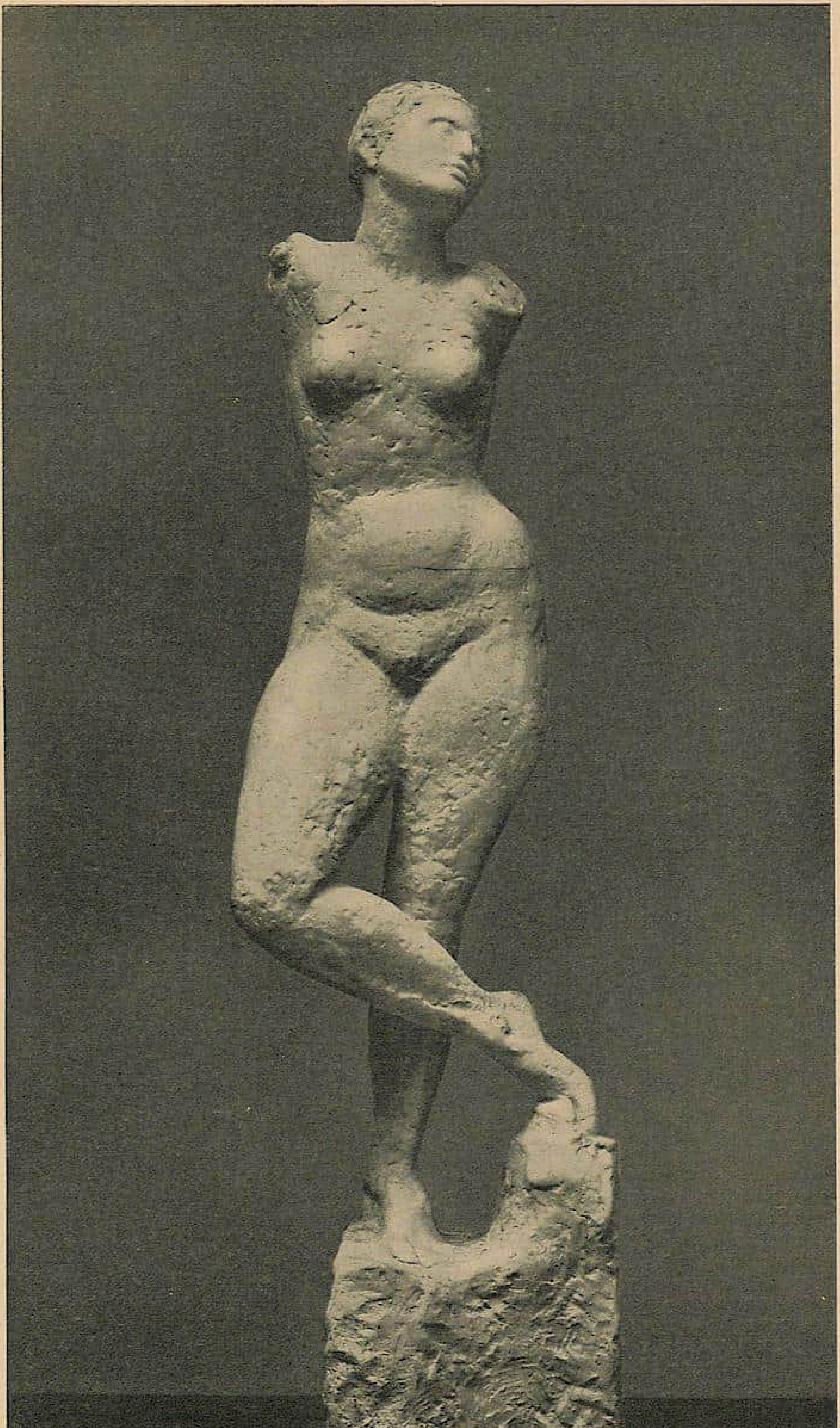
Glaser, Curt. Lukas Cranach. Mit 117 Abbildungen. (Deutsche Meister, hrsg. von K. Scheffler und L. Glaser.) M. 60.—. Leipzig 1921. Im Inselverlag.

Es ist ein feines Werk monographischer Kunstgeschichte, das hier unter der klaren und sachlichen Feder Glasers entstanden ist. Der Gegenstand versprach eine reiche Ausbeute, aber die Aufgabe war in manchem Betrachte, namentlich im Formsinn und wechselnden Kunststile des Meisters Cranach selber zwiespältig. Die Frühzeit Cranachs verlangte in ihrem aktiveren Gestaltungstriebe eine andere Empfänglichkeit, ein mehr aus der eigenen Gegenwart erlebendes Interpretieren als die zum Teil deutlich fremden Einflüssen ausgesetzten nachfolgenden Perioden und insbesondere als der Spätstil des Meisters. Aber gerade dieses gibt Cranach seine ganze aparte Eigenart und kultürliche Sonderstellung. Von hier „geht ein Zauber und ein köstlicher Duft aus, wie er nur den späten Blüten überreif gewordener Kunst eignet. Ist Grünewalds Malerei das rauschende Barock, so ist die des Cranach das zierliche Rokoko der deutschen Spätgotik geworden". Glaser sucht weniger eine durchgehende stilistische Formulierung, als daß er kapitelweise die jeweiligen Schöpfungen zeitlich und stofflich zusammenfaßt und aus den Tatsachen der Formen die ästhetischen Erkenntnisse ungezwungen hervorgehen läßt. Ein Hauptwert liegt hier gerade auf den letzten Kapiteln mit der Besprechung der Reformationsbilderkunst, die eine gewisse Problematik einschließt, und des Spätstils, der übrigens eigentümlich auch von einem modischen Gegenwartsgefühle durchweht ist. Die umfangreiche Bildbesprechung (schade, daß auf große und gute Reproduktionen nicht noch mehr Wert gelegt wurde) schiebt sich mit einer vorbildlichen Leichtigkeit in den Fluß der geschichtlichen Darstellung ein. Es sind 117 Abbildungen. Auch bezüglich der wechselnden Stoffe nimmt Cranach neben Dürer und Holbein eine eigenartig voraussetzungslose Stellung ein. Es ist zugleich ein umfängliches Kultur- und Gesellschaftsbild, das sich um den Namen des Wittenberger Hofmalers, des Freundes Luthers, der auch in ausgedehntem Maße für andere Auftraggeber wie Kardinal Albrecht tätig war, der einen großen Werkstattbetrieb und eine sehr bürgerlich festgelegte Existenz hatte, der Reihe nach aufschließt. In der für jeden Gebildeten gedachten Monographienreihe „Deutsche Meister" ist damit ein guter Anfang gemacht. K. W.

Cornelius, Hans, Kunstpädagogik. Aufsätze für die Organisation der künstlerischen Erziehung. Mit 56 Zeichnungen u. 55 Abbildungen. München 1920. Eugen Rentsch.

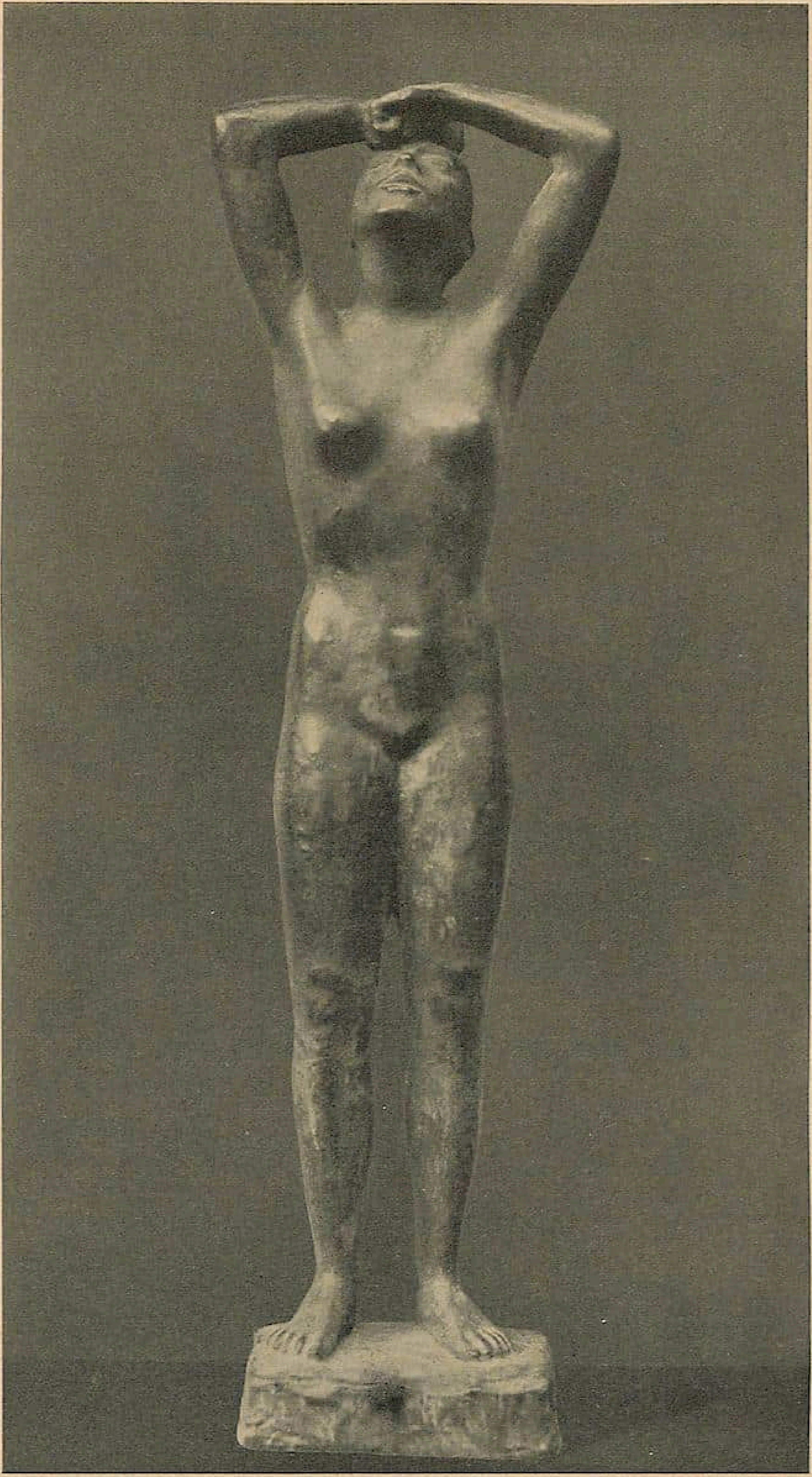
Sind eigentlich die zahlreichen Bücher über Kunsterziehung, die in den letzten 30 Jahren uns der Markt beschert, ein günstiges Zeichen für unsere künstlerische Kultur? Die verneinende Antwort, die man auf solche Fragen erteilen muß, dürfte nicht so sehr daraus abzuleiten sein, daß eben die Unkultur unserer Zeit in künstlerischen Dingen solche Regulative des Geschmacks verlangt; die allzusehr reflektierende Natur, wie sie sich in solchen Büchern unserer Epoche ausspricht, ist ein Zeichen für das Fehlen einer starken künstlerischen Kultur. Die entsteht aus einem naiven, unkonstruierten Schaffen, nicht naiv im

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HUGO LEDERER STEHENDE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KURT EDZARD STEHENDE

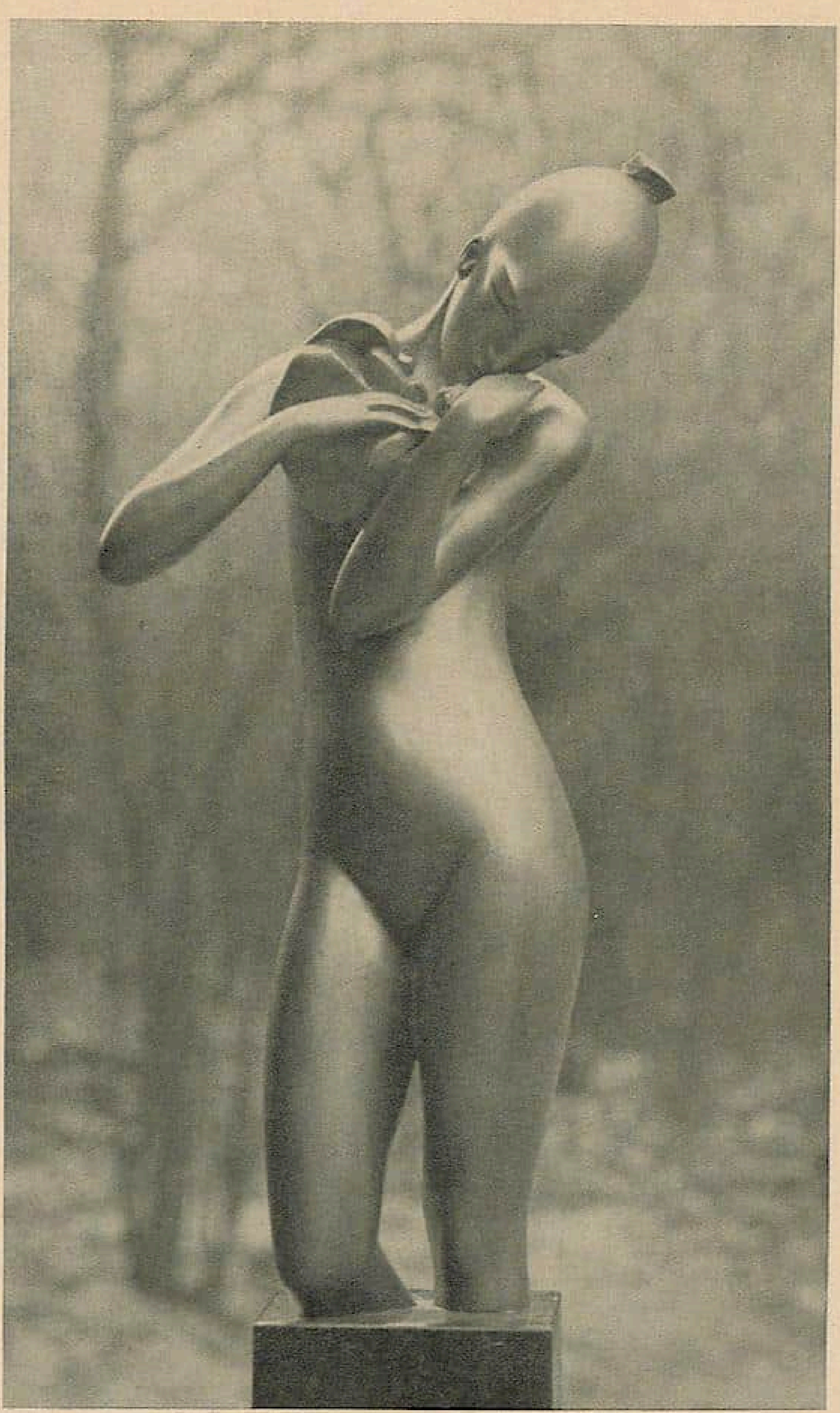
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

JOH. SCHIFFNER TANZENDES NEGERMÄDCHEN

Sinne einer bewußt nachschaffenden, primitiv erzwungenen Modernität. Und sind die mancherlei Geschmacklosigkeiten, gegen die in dicken Werken Sturm gelaufen wird, wirklich ein Sondereigentum nur der Gegenwart? Hat nicht auch die Vergangenheit solche Geschmacksgreuel gekannt; die römische Vase in Form eines Negerkopfes, die ihre überraschende Parallele in unseren Ausstellungsfigurien der Vorstadtschnapsschenken hat, die wilden Auswüchse in der Kleidermode des spätgotischen Menschen sind Beispiele, die sich beliebig vermehren lassen. Schweres ästhetisches Geschütz dagegen aufzufahren, blieb erst unserer Zeit vorbehalten. Und kann nicht ein nach allen Regeln praktischer Ästhetik vollendetes Kunstwerk unendlich frostig und gleichgültig wirken? — Das sind nur einige wenige Fragen, die sich bei der Lektüre vorliegenden Buches aufdrängen, in dem der Verfasser über seine Leitsätze bei der Organisation der künstlerischen Erziehungen der Debschitz-Schule Rechenschaft ablegt. Im großen und ganzen haben des Autors Ansichten seit seinen bekannten Elementargesetzen der bildenden Kunst keine tiefer einschneidende Änderung erfahren, so daß der Beifall, der diesem früheren Buche zuteil wurde, auch das neue Werk mit Recht finden wird. Dr. W. B.

Woermann, Karl. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweite neubearbeitete und vermehrte Auflage mit etwa 2000 Abbildungen im Text und über 300 Tafeln in Farbendruck, Tonätzung und Holzschnitt. 6 Bände gebunden. Vierter Band „Die Kunst der älteren Neuzeit von 1400–1550"; fünfter Band „Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550–1750". Jeder Band

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



S. V. JAKIMOW MÄDCHEN MIT KATZE

gebunden 80 Mark (ohne die Zuschläge). Leipzig, Verlag des Bibliographischen Instituts.

Trotz aller Nöte, unter welchen die Verleger angesichts der Papier- und Druckpreise seit Jahren leiden, nähert sich das Monumentalwerk Karl Woermanns bereits in zweiter Auflage seinem Abschluß. Gegenüber der ersten Auflage zeigt sich eine Neuverteilung des Stoffes und eine sehr gründliche Berücksichtigung der seitherigen Fortschritte der kunstwissenschaftlichen Forschung, wodurch sich eine nicht unwesentliche Vermehrung des Umfanges ergeben hat. Woermanns Kunstgeschichte ist wohl die universalste von allen, sowohl hinsichtlich der Ausdehnung des behandelten Stoffgebietes, in welches Woermann neben Malerei, Plastik und Architektur auch die graphischen Künste und die Kleinkünste einbezieht, wie auch bezüglich der „geographischen" Ausdehnung. Gerade im Hinblick auf das letztere muß das Wissen des Gelehrten als in der Tat staunenswert bezeichnet werden. — Der 4. Band umfaßt die Zeit, die man schlechthin als Renaissancezeit beseichnet; damit ist der Reichtum des Bandes ohne weiteres gekennzeichnet, und damit war auch in höherem Maße wie bei den vorausgegangenen Bänden für Woermann die Notwendigkeit gegeben, zu entscheiden, ob er der Anschauung, dass jede kunstgeschichtliche Darstellung von den großen Meistern, die allein der Kunst die Wege gewiesen haben, ausgehen muß, oder der andern Anschauung, die eine Schilderung des „biologischen" Werdegangs, unabhängig von der Geschichte der einzelnen Künstler auf den Schild erhebt, den Vorzug geben wolle. Woermann wählt den Mittelweg, indem er die Meinung vertritt, daß beide Forschungsweisen sich ergänzen und befruchten

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und letzten Endes zum gleichen Resultate führen. — Der 5. Band ist in der Hauptsache dem Barock und Rokoko gewidmet: sein Erscheinen fällt in die Zeit, in der diesen beiden Kunstrichtungen das Interesse wieder in besonders hohem Maße sich zuwendet. Die deutsche Barockkunst ist besonders bedacht, aber auch den andern Teilen des Bandes ist die Erweiterung gegenüber der ersten Auflage ziemlich gleichmäßig zugute gekommen. — Das Bildermaterial hat in den beiden Bänden eine wesentliche, unter den gegenwärtigen Verhältnissen doppelt schwierige und dankenswerte Erneuerung erfahren. — Dem letzten 6. Bande wird man mit besonderem Interesse entgegensehen, denn es wird sehr interessant sein, wie ein Forscher wie Woermann sich mit den Kunstproblemen der neuesten Zeit wie Expressionismus usw. auseinandersetzen wird.

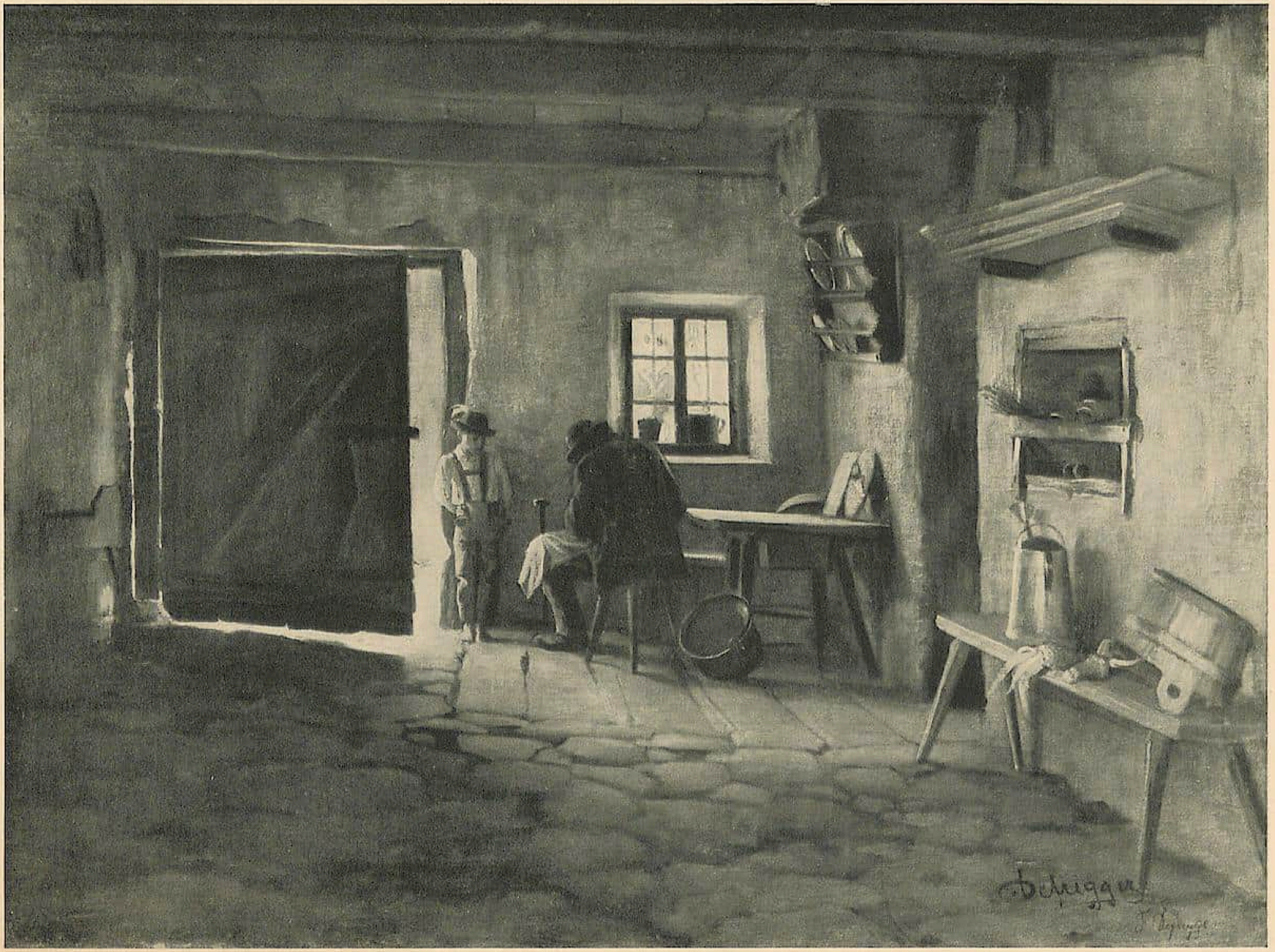
Utitz, Emil Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. 2 Bände. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart.

Der sehr gebildete, äußerst belesene und ungemein fleißige Verfasser hat sich in diesem umfangreichen Werk an eine Riesenaufgabe gewagt, der er, um es kurz zu sagen, doch nicht ganz gewachsen war. Ganz gewiß wird der Kunstfreund und der Künstler reiche Anregung aus dem Werk gewinnen, das, wenn man so will, letzten Endes eine praktische Aesthetik darstellt. Der Autor unternimmt es mit anerkennenswertem Mut, das gesamte Gebiet der Kunst zu behandeln. Man hätte sich lieber eine Beschränkung auf ein kleineres Gebiet gewünscht, eine Weiterführung etwa der Wölfflinschen Arbeit. Utitz jedoch, der ganz der Dessoirischen Richtung angehört, zieht es vor, alle möglichen Probleme anzuschneiden, ohne zu einer richtig festen Grundlegung einer wirklichen Kunstwissenschaft zu gelangen. Es fehlt die nötige Stoßkraft in der Fragestellung und in der Durchführung und so mangelt den eigenen Urteilen des Autors, der etwas zu viel andere zitiert, die letzte Entschiedenheit. Das Werk, das von Bildtafeln begleitet ist, ist vom Verlag mustergültig ausgestattet.

A. L. M.

HEINR. WOLFF MÄDCHENBILDNIS. RADIERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



FRANZ VON DEFREGGER

Ausstellung Glaspalast München 1921

BAUERNHAUSFLUR

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

AD. HENGELER GROTESKE

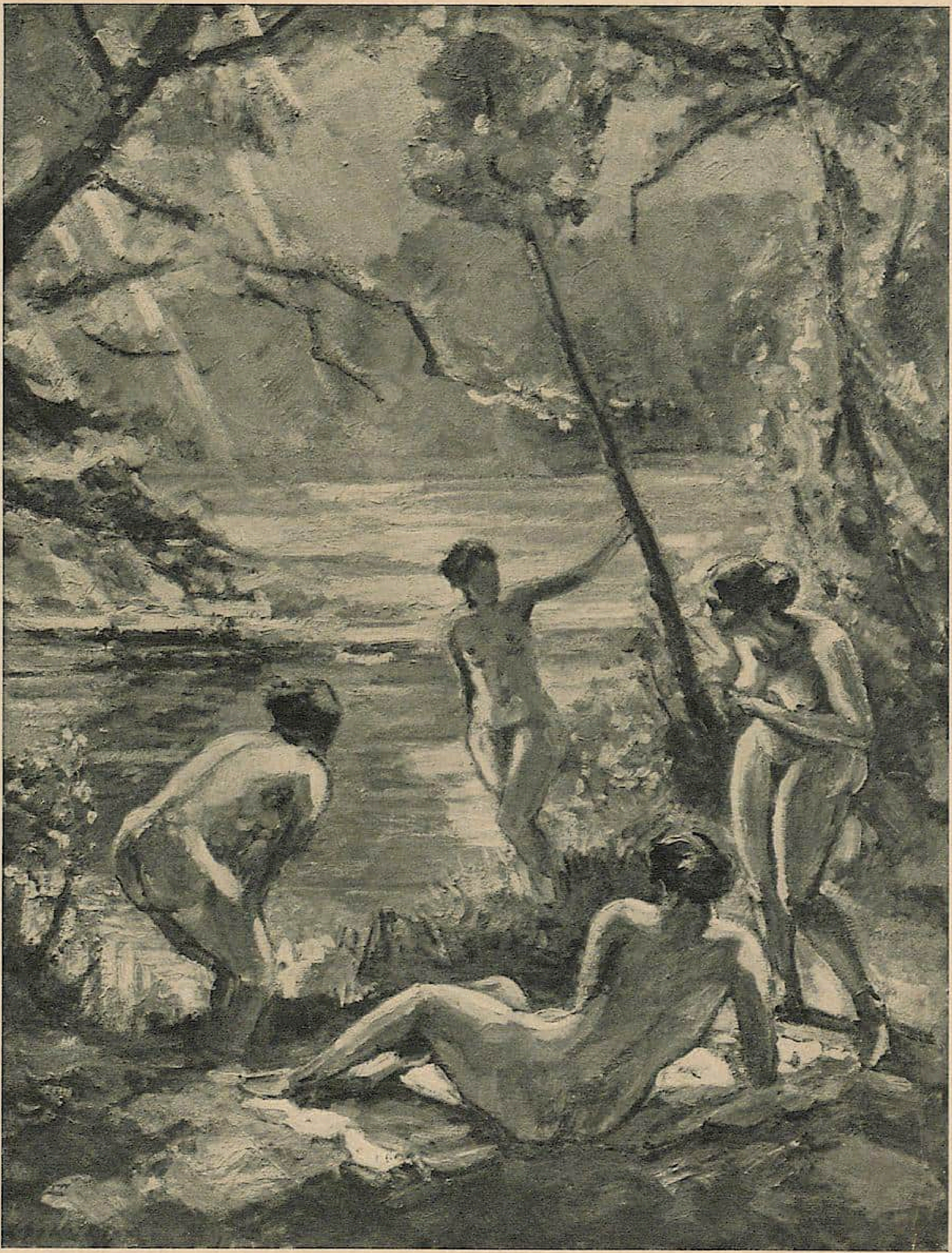
DER MÜNCHNER GLASPALAST 1921

Das alte Lied! Auch in diesem Jahre ereignet sich rein garnichts in der vereinigten Ausstellung von Secession, Künstlergenossenschaft und den angehängten kleineren Gruppen, welche alle das Dach des alten Glaspalastes mehr oder weniger versöhnend zu einem Ganzen zusammenfaßt. Das also wäre die Münchner Kunst! Ich kann und will es nicht glauben. Nicht nur, daß viele der Besten fehlen, auch jene, die da sind, scheinen mir zumeist nicht mit ihren bedeutendsten und merkwürdigsten Arbeiten vertreten. Es herrscht auch nicht die richtige Proportionalität der Gruppen untereinander in dem Sinne, daß den Leistungsfähigsten der breiteste Raum zustünde. Wirtschaftliche Momente schlagen vor. Rücksichten allerwärts — und über allem das Gefühl: so kann es doch auf die Dauer nicht weitergehen.

An die Möglichkeit einer schnell durchzuführenden „Reform" unserer Ausstellungen glaube ich nicht. Heute nicht mehr. Die einzig mögliche „Reform" bestände darin, daß man einmal eine Pause, sagen wir von fünf Jahren, eintreten ließe, damit wieder Kunst um ihrer selbst, nicht um der Ausstellungen willen entstehen könnte: Kunstschöpfungen ohne Nebenansichten wären ganz gewiß ausstellungswürdiger als alle sogenannte „Ausstellungskunst". Die Erneuerung auch dieser Erscheinungsform des Kunstbetriebs erwarte ich von dem allgemeinen Wiederaufbau unseres Kulturlebens, der zugleich ein fürchterlicher Reinigungsprozeß sein muß. Wenn wir nur so da und dort ein Endchen sauber putzen, blank polieren und es eine Reform nennen, kommen wir niemals vorwärts. „Quod medicamenta non sanant, ferrum sanat. Quod ferrum non sanat, ignis sanat." So steht, aus Hippokrates zitiert, vor Schillers „Räubern". Heute sind wir so weit. Medizin und Schwert fruchten nichts mehr. Die Flamme tut uns not. In der Kunst und überall. Es muß ganz, ganz reiner Tisch gemacht werden. Und dann wollen wir schön brav bescheiden von vorne anfangen.

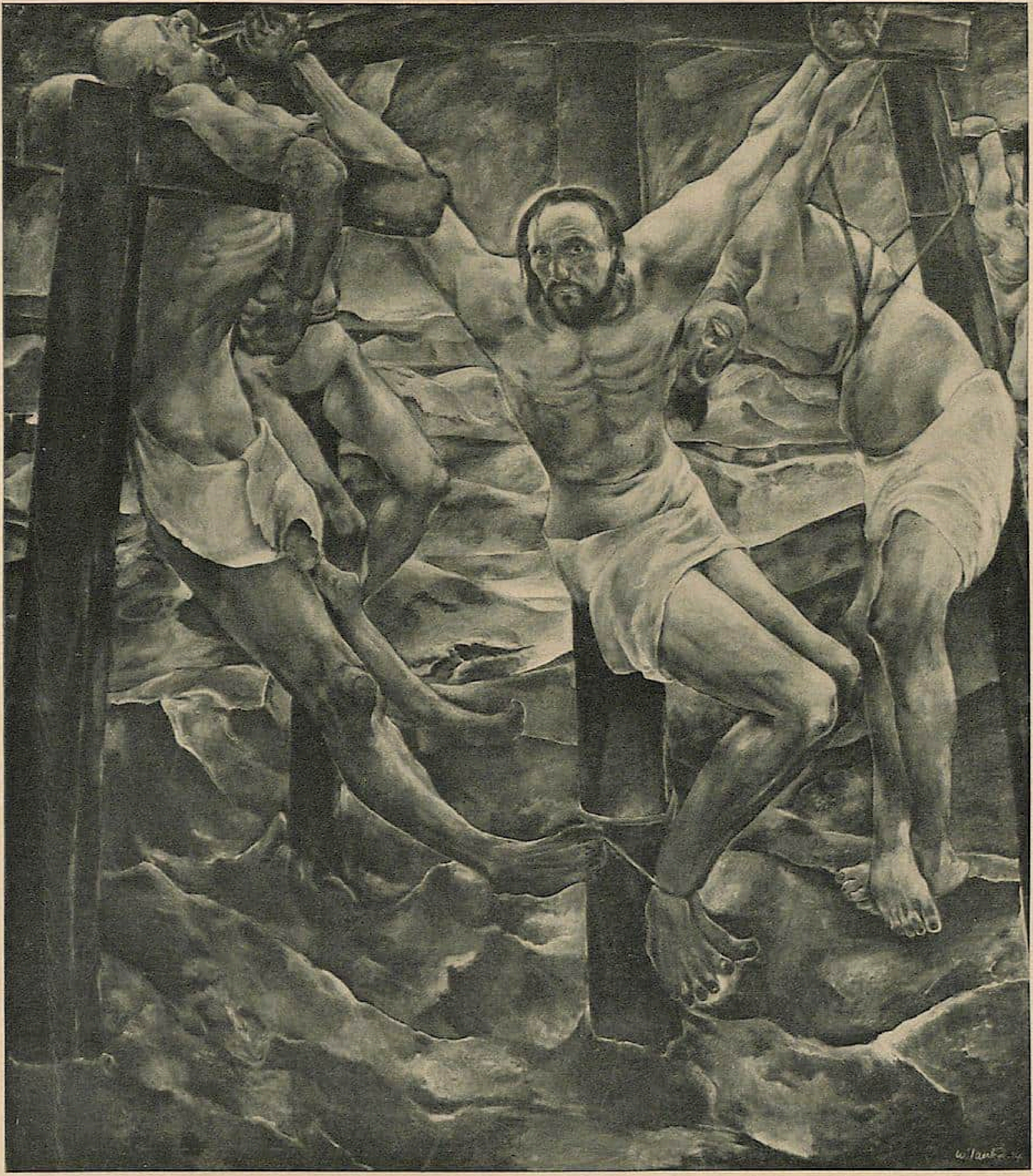
Indessen bleibt es bei der unerquicklichen Tatsache, daß jahraus, jahrein eine Glaspalast-Ausstellung aussieht wie die andere, daß jede unergiebig ist für die Kunst. Man darf es und muß es einmal aussprechen: es ginge für das deutsche Kunstleben nicht das Geringste verloren,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



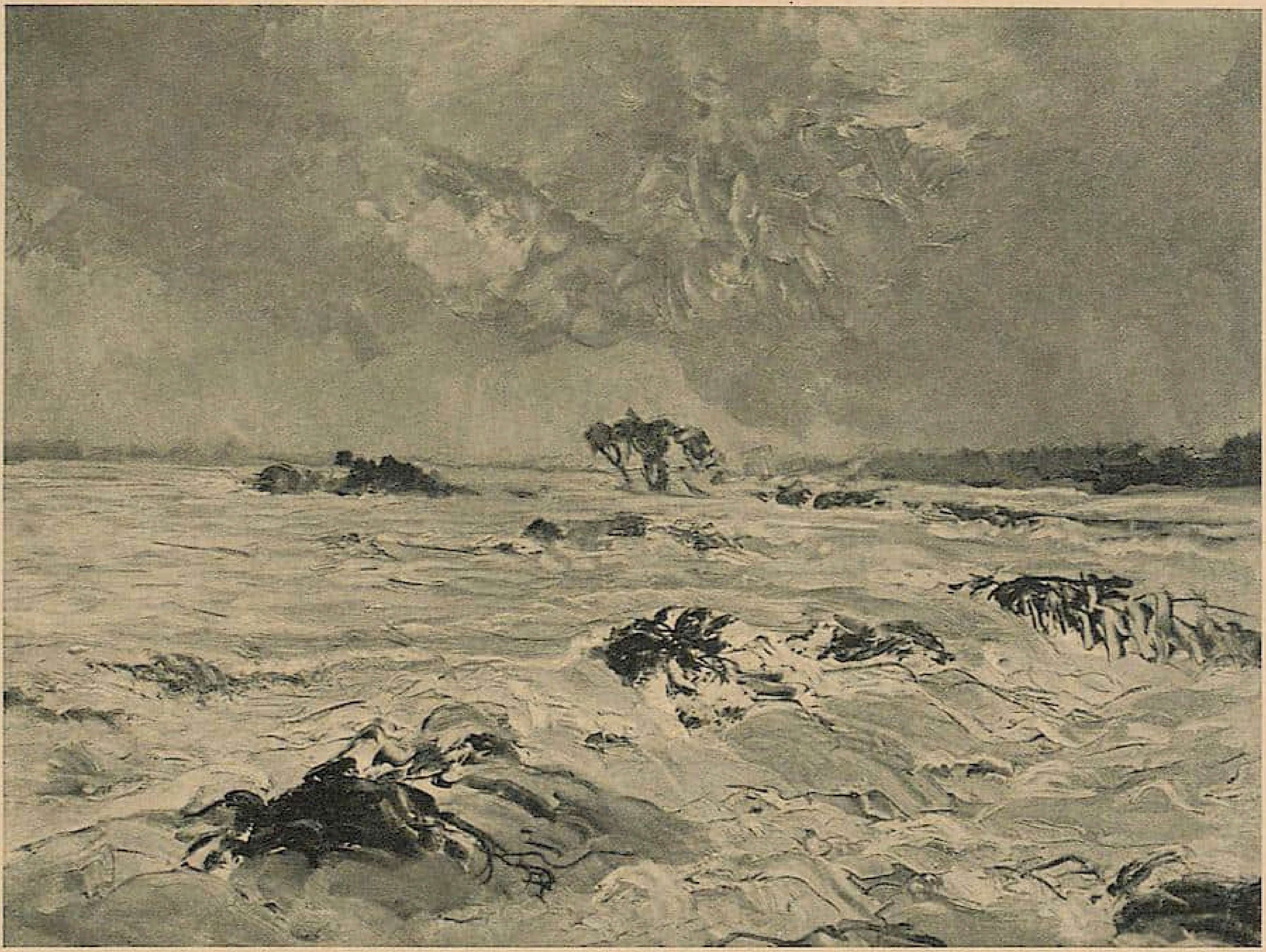
L. BOCK AM WEIHER

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WILLY JAECKEL DIE GEKREUZIGTEN

SM
B Künstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



D. HOFELICH — ISARÜBERSCHWEMMUNG

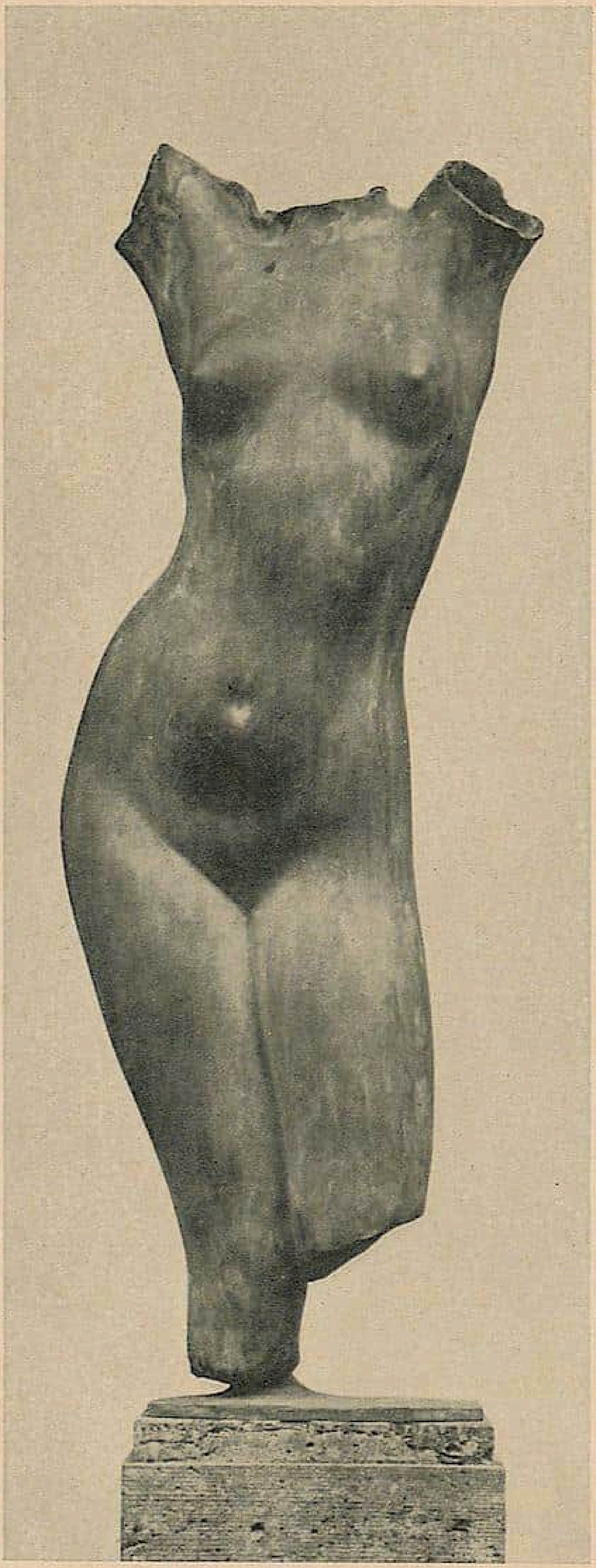
wenn zwei, drei Jahre lang — länger, wenn man will — mit diesen Ausstellungen pausiert würde. Aber die Ausstellungen sind nun einmal als wirtschaftliche Einrichtungen unentbehrlich. Also: weitergewurstelt! wie man in München sagt. Früher gab es wenigstens die internationalen Ausstellungen in vierjährigem Umlauf. Ich rede nicht der Fremdländerei das Wort, aber ich bedaure es sehr, daß diese Überschauen über das künstlerische Schaffen des Auslandes nicht mehr möglich sind. Sie gaben einen Maßstab an die Hand, und Anregung kam von ihnen. Heute, da den Malern das Reisen aus mancherlei Gründen schwerer gemacht ist als je, da die heranwachsende Künstlergeneration sich nicht mehr in Galerien, Sammlungen und Ausstellungen des Auslandes umtun kann wie einst, wären Ausstellungen fremdländischer Werke — wenn schon einmal Ausstellungen sein müssen — nützlicher als je. Es wäre nicht nötig, daß man sich gerade französische Werke holte. Dort drüben ist man genau so zerfahren und „desorientiert" wie bei uns. Aber es wäre schon etwas gewonnen, wenn man eine Kollektion guter holländischer Arbeiten zeigte, wenn man einen spanischen, einen schweizerischen Saal zusammenbrächte, wenn wenigstens die Wiener einmal geschlossen kämen, oder wenn es gelänge, außer-münchnerische reichsdeutsche Künstlervereinigungen kollektiv vorzuführen.

Ich denke daran, welchen Gewinn der Besuch Schleichs, Teichleins und Spitzwegs in Paris für die deutsche Kunst brachte, wie die Berührung Liers mit den Meistern von Barbizon auf die deutsche, im besonderen auf die Münchner Landschaftsmalerei auswirkte, wie die Begegnung Leibls mit Courbet und wie überhaupt die Münchner internationale Ausstellung von 1869, gelegentlich welcher diese Begegnung stattfand, den Beginn eines neuen Kapitels in der Entwicklungsgeschichte der Münchner Malerei bedeutet, ich erinnere mich der Anregung, welche von einer Ausstellung der boys of Glasgow auf die Münchner Malerei ausging — denke, erinnere mich, überlege und komme zu dem Schluß, daß die gegenseitige befruchtende Anregung, die Internationalität, für die Kunst unerläßlich ist. Dafür sind die Ausstellungen da, wenn sie mehr als wirtschaftliche Einrichtungen sein wollen. Und wenn wir

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

LEO SAMBERGER BILDNIS AUGUST THYSSEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



ED. BEYRER TORSO EINER TÄNZERIN

einmal — im Zusammenhang mit dem großen Reinigungsprozeß und Wiederaufbau des Gesamtkomplexes des deutschen Kulturlebens — unsere Kunstausstellungen an Haupt und Gliedern reformieren, dann wollen wir nicht in falscher Vaterlandsliebe, die man schlimme Deutschtümelei nennen müßte, uns vor dem Auslande verschließen, sondern wir wollen alles sehen und kennen lernen, was es besser kann, und auch was es anders, wenn auch nicht besser, macht als wir. Ein Gradmesser unserer eigenen Leistung ist unerläßlich. Daß er uns fehlt, ist mit einer der Gründe, daß unsere Kunstausstellungen an Qualität und Interesse verlieren. Ein anderer Gradmesser aber ist der Rückblick in bessere, klarere Zeiten eigener Kunstübung, das Anknüpfen an die Tradition, ist die vielverschmähte Retrospektivität. Ist es nicht erstaunlich und gibt es nicht zu denken, daß die nachhaltigeren Wirkungen, die ein Rundgang, viele Rundgänge, durch die diesjährige Glaspalast-Ausstellung auslösen, von Kollektiv-Ausstellungen Verstorbener, von Bildern, die vor einer Reihe von Jahrzehnten entstanden, kommen? Frühwerke Defreggers, selbst einige der heute nur zu gern geringschätzig behandelten Sittenbilder, wie sie in der Kollektion des achtzigjährigen Mathias Schmid stehen, einige der intimen Landschaften von Höfelich — gehört das nicht zum Stärksten, das man mitnimmt?

Trotzdem — wie gesagt — die Glaspalast-Ausstellung ist unergiebig als Ganzes. Damit will nichts gegen die einzelnen Aussteller und ihre Leistungen gesagt sein. Es handelt sich nicht um Persönlichkeiten, sondern um das Prinzip. Es handelt sich nicht um dieses oder jenes Bild, sondern um das systemlose, innerlich zusammenhanglose, kulturlose Nebeneinander von Bildern, Plastiken, graphischen Werken, die nichts mitsammen zu tun haben, die unter sich ohne Beziehung sind, in ihrer Aneinanderreihung uns nicht reicher und nicht glücklicher machen. Die Richtungslosigkeit, die verzweifelte Isoliertheit aller hier gezeigten Werke und jedes einzelnen, die mangelnde soziale Wirkung des heutigen Kunstschaffens — das macht einen so verzagt und traurig.

Nach dem allen, darf man nicht erwarten, daß ich aufzähle, was ich im diesjährigen Glaspalast schön und was ich häßlich finde. Die Abbildungen geben einen gewissen Fingerzeig, was eine eingehendere Betrachtung beanspruchen kann. Darüber hinaus mag ich mich in Einzelheiten und in die Aufzählung von vielen Namen nicht einlassen. Nur einige allgemeine Bemerkungen, die mir für gewisse — allerdings kaum wahrnehmbare, mehr zu fühlenden als zu messende — Entwicklungsmomente in der Münchner Kunst, soweit sie in der Ausstellung schaubar wird, bezeichnend erscheinen, seien in Kürze festgehalten.

Ein immer stärkeres Vordringen der Graphik macht sich bemerkbar; Künstler, die früher

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ALBERT HOLL

BADENDE MÄDCHEN. RELIEF

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

ausschließlich dem Staffeleibild ergeben waren, haben sich hauptsächlich der Graphik zugewandt. Die Beweglichkeit der graphischen Technik, die Möglichkeit, die Grenzen des Rein-Bildkünstlerischen zu überschreiten, zu träumen, zu fabulieren und sich mitzuteilen, lockt und zieht in diesen Bereich. Hier auch ist der Weg für zyklische Gestaltungen, der einzige, den es heute gibt, während einst dem Künstler dafür ganze Wände zur Verfügung standen. Überdies: die wirtschaftliche Umstellung der Verhältnisse gerade der idealsten Kunstfreunde wird es notwendig machen, das Schwergewicht der künstlerischen Produktion von der Malerei weg in die leichter käufliche Graphik zu verlegen. Und erfreulich ist, daß auf diesem Felde heute sehr Beträchtliches geleistet wird: Besseres, Gediegeneres als in der Malerei. Auch die Plastik hat heute an künstlerischem Gewicht die Malerei, wie sie in München getrieben wird, eingeholt, fast überholt — dessen ein Zeugnis ist diesmal die Reihe plastischer Reliefs von Fritz Behn und was im Rahmen der kleinen Bildhauer-Ausstellung der Sezession von Hermann Hahn und seiner weitverzweigten Schule gezeigt wird.

Georg Jacob Wolf

M. SCHWARZER — DÄMMERUNG

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEHRLE-TRIBERG MONDNACHT

EIN NEUER SCHWARZWALDMALER

Wehrle-Triberg gehört durch Abstammung und Geburt dem Schwarzwald an. In der Kunst aller Zeiten und Völker hat es immer Örtlichkeiten gegeben, die dem Entstehen, Gedeihen und Sichauswirken des genius loci günstig und der Hervorbringung einer eigenartigen, bodenständigen Kunst förderlich gewesen sind. Seit etwa 100 Jahren sind die landschaftlich und völkisch eigenartigen Gegenden des Schwarzwaldes in die Kunst eingetreten. Eine stolze Reihe von allgemein bekannt und geschätzt gewordenen bildenden Künstlern stammt aus seinen romantischen Tälern, seinen lichtüberflossenen Höhen, aus seinem noch natürlich gebliebenen, von den zersetzenden Einflüssen der Überkultur noch freien, mit der Natur noch in innigem Zusammenhang gebliebenen Volkstum. Der „Wälder", wie kein anderer Volksteil, ist von Natur aus in gewissem Sinn ein Eigenbrötler. Die in großen Gemeinwesen nicht mögliche, auf weite Flächen hin punktartige Siedlungsweise, die durch den ertragskargen Kulturboden bedingt ist, die Erschwerung des Verkehrs durch die tiefen Taleinschnitte, die jähen Berghänge, die weiten Moorflächen, die kurzen Sommerzeiten und die langen, schneeschweren Winter begünstigen weder das Zusammenleben, noch das Zusammenkommen der Leute, weder das Austauschen, noch das Ausgleichen ihrer Anschauungen und Denkweisen. Hier ist keine Herdenkultur, sondern nur Eigenkultur möglich. Jedes kleine Gemeinwesen, ja, jeder Hof und jede Familie entwickelt und züchtet besonderes Leben, Eigenart, Charakter, die von der üblichen der Gattung abweichen und oft überraschend gegensätzlich wirken.

So ist es auch mit Wehrle-Triberg der Fall. Als Abkömmling einer im Schwarzwald alteingesessenen, solid begüterten Familie hat er eine über das übliche hinausgehende geistige Ausbildung genossen, die er auf Reisen nach Südfrankreich, Italien, England und Holland be-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEHRLE-TRIBERG MOORGRUND

trächtlich erweitert hat, um dann gesättigt, aber nicht umgeformt von Kultureindrücken aller Art doch wieder in seine Heimat, den Schwarzwald, zurückzukehren. Noch jung an Jahren übernahm er die verantwortungsvolle Pflicht, das väterliche Erbe zu verwalten. Sein wohldiszipliniertes Wesen unterzog sich in voller Beherrschung seiner Natur und seiner Aufgabe auch diesen Obliegenheiten unter Zurückdrängung der Ausbildung und Entwicklung seiner künstlerischen Anlagen und Sehnsüchte. Durch diese Zurückgehaltenheit und Gebundenheit erklärt sich am ehesten und zutreffendsten die geradezu explosive Entfaltung, wie die Eigenartigkeit seiner Kunst und die aus einem langen, nachhaltigen Ringen mit den Bedingtheiten und Unterlagen seiner Umwelt geborene Besonderheit ihrer technischen und geistigen Auswirkung. Für ihn, den einsamen Denker und Beschauer der kulturellen und künstlerischen Strömungen, war jeder Anschluß an irgend eine der zeitlich hochgekommenen Kunstrichtungen geradezu ausgeschlossen. Ihm klang der Lärm der Atelierstreitigkeiten nur von fern her. Sie waren ihm unwichtig, weil Wehrle unabhängig von den Forderungen des Lebens und seiner Nöte sich entfalten und auswirken konnte.

Es ist sehr auffallend und merkwürdig, wie Wehrle, nachdem er sich von seinen Lebensobliegenheiten frei gemacht und der Kunst zugewandt hatte, mit unmittelbarem und untrüglichem Instinkt gleich die seiner fein differenzierten Natur entsprechende Technik und wie er ebenso sicher und unbeirrt den ihm gemäßen Ausdruck für sein von der Natur gesättigtes Wesen fand. Ein paar, der Materialbehandlung geltende Tastversuche mit wohlgelungenen Bildniszeichnungen, und alsbald stand doch — die Landschaft als das allernächst liegende Arbeitsfeld vor seinem mit Hochspannung geladenen Tätigkeitsdrang.

Die Stimmungslandschaft ist ein nach dem Verinnerlichten und Vergeistigten hin verfeinertes und verdichtendes Zweiggebiet der Naturdarstellung: verfeinert, weil impressionistische Elemente der Natur, wie atmosphärische Erscheinungen, Lüfte, Lichtwirkungen, Terrainbildung, Bodenplastik, Rhythmus und Dynamik der Massen usw. auf die Möglichkeit ihrer Vergeistigung hin gesehen, angeordnet und ausgedrückt werden müssen; verdichtend, weil die in der Naturerscheinung ohnehin enthaltene Geistigkeit der Erscheinungsformen und ihrer Gruppierung gewissermaßen unterstrichen und mit Betonung aus der Natur herausgehoben werden. Die Eindrücke (Impressionen) der Naturerscheinungen werden, nachdem sie durch des Künstlers Seele hindurchgegangen sind, ihres Nur-Naturseins entkleidet und in die Kunstform geprägt. Sie werden für den Künstler

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEHRLE-TRIBERG VOR DEM FÖHN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

und durch ihn Ausdruck (Expression). Der künstlerische Ausdruck, das Kunstwerk, soll im Beschauer wieder eine zwar objektive, aber mit einem Mehr (Plus) an seelischem Gehalt erfüllten Eindruck (Impression) — die Stimmung — erwecken, aus der das Kunstwerk hervorgegangen ist.

In den Begriffen „Betonung", „Stimmung" ist schon das musikalische Element angedeutet, das auch im „Plus an seelischem Gehalt" mitschwingt. Die Musik im Kunstwerk ist sowohl die mit Naturlauten geoffenbarte Sprache der Seele, wie auch die aus der Nur-Natur am weitesten herausgehobene Ausdrucksform. Sie ist der vergeistigte Ausdruck der Natur, beseelte Form.

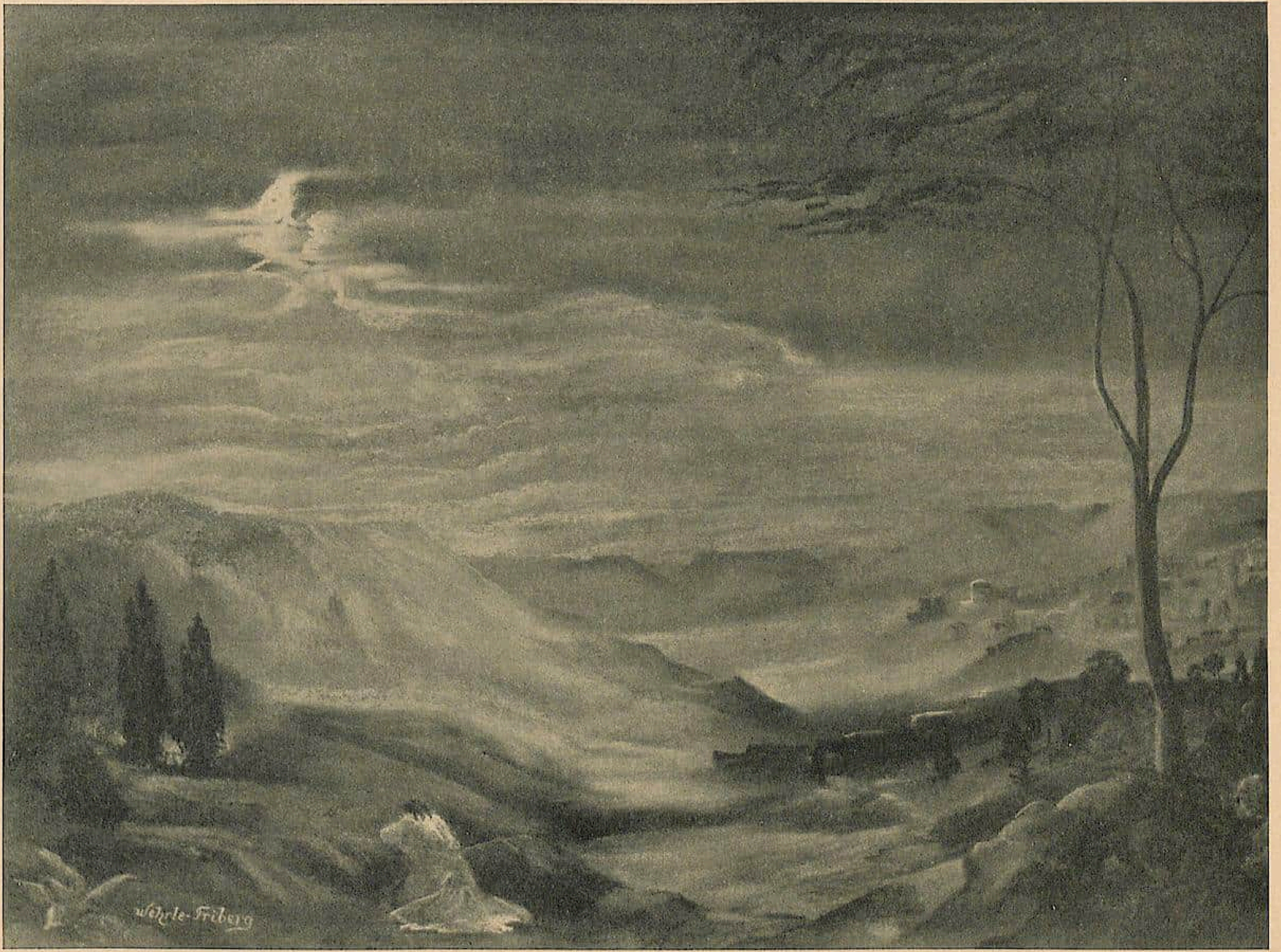
Solcher vergeistigter und beseelter Art ist Wehrles Landschaftskunst, eine höchste Steigerung der Naturelemente ins Stimmungsvolle. Es ist seltsam und zugleich kennzeichnend, daß Wehrle kaum je den Versuch einer Naturnachschrift, einer Naturstudie, machte. Seine ersten Werke dieser Art sind eigenartige Übersetzungen von Natureindrücken ins Stimmungsvolle, Dichterische: es sind Traumgebilde. Bei den allerfrühesten Arbeiten kam Wehrle unbewußt zu einer an die japanische Kunst erinnernden Flächenhaftigkeit der Bilderscheinung, während seine spätere Entwicklung immer stärker auf Weiträumigkeit mittels Luft- und Farbenperspektive eingestellt ist. Ihm war die Kunst zunächst Ausdruck farbiger Empfindungen nach dem Stimmungsvollen hin. In diesen ersten japanisierenden Werken klingt das Stimmungselement als Farbenklang, als Lichterscheinung sehr deutlich hindurch. Für die späteren Werke ließen sich unschwer jeweils entsprechende Verse aus unseren Naturdichtern Goethe, Eichendorff, Lenau u. a. als Titel oder Umschreibungen finden.

Der Charakter der Erstlingswerke wird in gewissem Sinne auch durch ihre feine technische Eigenart nach der japanischen Seite hin bestimmt. Eigenartige Zufälle und eine feine Empfindung für das seiner Natur Gemäße führten Wehrle zum Gebrauch der französischen Pastellfarben. Nach wenigen Stunden der Unterweisung in der Materialverwertung durch einen in der französischen Pastelltechnik erfahrenen Kunstgenossen — es war die einzige systematische Anleitung zur Kunst — bildete er diese subtile Technik mit dem ihm angeborenen handlichen Geschick alsbald zu einer erstaunlichen Beherrschung der Vieltönigkeit im Farbenakkord weiter. Das Flächige der großen Farbeneinheiten wurde zugunsten räumlicher Wirkungen und delikat abgestufter Farbenübergänge aus einer opalisierenden Gedämpftheit zu einer geradezu brünstigen Glut des Farbenspiels im Vortrag gesteigert, die weit über die heute so stark erzielte Kraft des Kolorismus unserer hochentwickelten Ölmalerei hinausgeht. In der französischen Pastelltechnik (die sehr wohl von den Farbstiftzeichnungen unterschieden werden muß) bleibt das eigentümliche und unmittelbare Leben und Leuchten des Pigmentes erhalten und gibt im Zusammenklang der Tonwerte einen Glanz und Wohlklang, die für die Öl- und die Aquarellmalerei unerreichbar sind. (Die Lichtbildaufnahmen können leider kaum noch Spuren des farbigen Lebens der Bilder wiedergeben.)

In Wehrles Kunst ersteht wieder eine tieftonige, leuchtende Palette, die ebensowohl an die besten und klarsten Niederländer, aber auch an die frühen englischen Landschafter, etwa Constable, oder Turner, die er übrigens nicht studiert hat, erinnern kann. An Constable gemahnt die Art, Einfachheit und Natürlichkeit der Motive, der Wohlklang des Farbenakkords; an Turner die Darstellung und Anwendung phänomenaler Lichterscheinungen. In der deutschen Kunst des verflossenen Jahrhunderts könnte die Linie von C. D. Friedrich über C. Rottmann und Th. Verhas bis Thoma und Trübner gezogen werden, um die Richtung anzudeuten, in der sich Wehrle bewegt.

Die feine Koloristik Wehrles baut gern auf einem Hauptton auf, — etwa auf ins Graublau gebrochenem Weiß, auf Grün, auf Rotbraun —, der dann innerhalb seiner Funktion als Flächenfarbe mittels Steigerung oder Dämpfung durch kalte und warme Töne die abgestufteste Durchbildung oder Führung in Komplementär- oder in Kontrastfarben erfährt. So ergibt sich für Wehrle z. B. bei Schneelandschaften ein wundersames Spiel in Grau, Blau, Rosa und Orange und bei den dabei gern angebrachten Lichteffekten von Sonnenaufgängen und -untergängen, bei Mondscheinnächten, wie der Schwarzwald sie einzigartig schön bietet, ein Funkeln durch Purpurrot über Goldgelb bis ins geheimnisvollste Blauviolett. Dadurch, daß das Zeichnerische, das dem Farbstift gern anhaftet, in Wehrles rein malerischer Pastelltechnik nicht nur völlig vermieden, sondern in einen bewegten und lebendigen malerischen Vortrag umgebildet wird, gewinnt er zu dem ohnehin Einschmeichelnden der reinen farbigen Pastellpigmente die malerische Kraft und Unmittelbarkeit der Primamalerei und ebenso, durch die eigenartige Unter- und Übermalerei, die Leuchtkraft der schichtweise aufgetragenen Lasurtechnik. Diese Pastelltechnik ist so dauerhaft, daß diese Bilder auch durch die auf Transporten und Ausstellungen unvermeidlich un-

S M
D Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



PAUL WEHRLE-TRIBERG — **GETHSEMANE**

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEHRLE-TRIBERG — AM WINTERBACH

schonliche Behandlung nicht im mindesten Schaden leiden. Durch äußerst sorgfältige und zweckmäßige Rahmung unter Glas werden die Pigmente auch gegenüber Staub- und Feuchtigkeitseinflüssen widerstandsfähig gemacht.

Aber über diese technischen Vorbedingungen weit hinausgehend ist das Bildinhaltliche der Wehrleschen Kunst. Nichts kann die hohe Wertigkeit seines Schaffens so entscheidend bestätigen, als die altbewährte Regel, daß sich der Meister in der Beschränkung zeige. In einer verhältnismäßig knappen Skala von Ausdrucksformen entfaltet er eine ungeheure Fülle und weite Spannung von beseelten Landschaftsformen und Stimmungswerten. Auf den in klarer Melodie entwickelten farbigen Widerklängen der Tages- und Jahreszeiten, aus den ins Traumreich gehobenen Gesichten seiner von der Heimatumwelt unterströmten Raum- und Formanschauungen baut Wehrle die Symphonien seiner farbigen Tafeln auf: Leben aus der Materie im Schmelztiegel seiner gestaltenden Inbrunst. Diese Landschaften sind gewiß nur in der topographischen Umgebung des Künstlers beheimatet. Sie sind Form, aber noch mehr Geist und Seele des Schwarzwaldes. So weltenweit sie von bloßen Naturaufnahmen entfernt sind, so könnten sie doch nur in Wehrles Waldheimat und Bergland entstanden sein. Es sind Neuschöpfungen dieser Welt. Die immer neuartigen und verschieden gestalteten Winterphänomene, ein für den Hochschwarzwald besonders bedeutsames Thema, die reichliche Auswertung der Mondscheinnächte, die rotgoldenen Sonnenaufgänge, die über die nebelbleichen Talschrunden und die dunkelschweigenden Bergkuppen heranglänzen, die blauen Abendschatten, die aus den schon kühlen Fernen und Tiefen zu den lodernden Bränden der Sonnenuntergänge aufsteigen, das volle Tages- und Sonnenlicht, das über die Höhen flutet und alles in seinen grünen Goldglanz hüllt, die fahlen Lenze, in die noch die letzten Schneeplatten flimmern, und die braunen Herbste, die ihren weichen Samt über die Hänge breiten: das etwa ist das malerische Reich, das Wehrle einstweilen verwaltet und beherrscht. Aber schon kündet sich mit untrüglichen Vorzeichen Weiteres an. In den zurzeit noch topographisch bedingten und unterströmten Werken sind schon Andeutungen einer noch mehr nur aus dem innern Schauen quellenden Landschaftskunst enthalten. Traumlandschaften besonderer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

PAUL WEHRLE-TRIBERG — DER SCHAFBERG

Art sollen geschaffen werden. Sie werden der polar reindichterische Ausschlag des Pendels seines derzeitig vorwiegend noch naturverdichtenden Schaffens sein. Zyklisch ausgestaltete Landschaften erdichteter Art sind zu erwarten, die alle Ausdrucksmöglichkeiten an Stimmungsgehalt erschöpfen werden. „Gethsemane" ist schon ein Beispiel dafür, wie die Schwarzwaldwelt sich zur orientalischen Fernwelt und, ins Mystische erweitert, die Szene für ein ungeheures Erleben und Geschehen bildet: rechts vorn die in schwerem Schlaf befangenen Jünger, die der schlank aufstrebende Essigbaum mit der Überwelt verbindet, hinten die bleich und schemenhaft verdämmernde Stadt Jerusalem; links vorn aber der von Weh und Angst durchschüttelte und hingeworfene Menschensohn: alles in unbestimmtes Zwielicht getaucht und doch schon die sichere Hoffnung auf den lichten, erlösenden Gnadenstrahl von oben — ein Geflecht von wundersamen, geheimnisvollen Beziehungen formaler und farbiger Art, wie es sich auch auf anderen Tafeln von Wehrle findet, wie denn die Unendlichkeitsstimmung mit unwiderstehlicher Eindrucksstärke durch seine Bilder geht.

Wehrles Werke sind naturgemäß Fernbilder und nicht auf einen reizvoll durchblümten Vordergrund oder auf einen effektvollen Ausschnitt oder Durchblick geschaut und gearbeitet und zum Raum erweitert. Des Künstlers Seele sammelt vielmehr auf den Studiengängen ohne Malkasten und Skizzenbücher, wie im Brennpunkt eines Hohlspiegels, den Raum, die Hänge, Täler, Gipfel und Fernen, die Lüfte und Lichter mit weitem Blick und projiziert sie dann selbstschöpferisch geordnet und geprägt als Raum- und Farbeindrücke und in den Ausdrucksmitteln seiner Kunst vergeistigt wieder in sein Bild. Er schält den geistigen Lebenskern der Landschaft aus den seelenlosen Außenformen der Wirklichkeit. Er liebt dann, den Beschauer gewissermaßen in sanftem Anlauf über einen meist ebenen oder mäßig ansteigenden Vordergrund hinwegblicken zu lassen und ihn an Wald- und Bergkulissen vorbei in die Tiefe zu führen, die er zauberhaft und mit feinster farbiger Empfindung abstuft und aufbaut. Erstaunlich ist es, welch einen ungeheuer weiten und tiefen Raum der Künstler in seine Tafeln zu fassen weiß, die in der Größe die angenehmen Formate der Kabinettstücke einhalten.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Eine ganz besondere Sorgfalt wendet Wehrle den Lüften und Wolken zu, die er mit ätherischer Leichtigkeit ihr wundersames Spiel in den Himmelsräumen treiben läßt. Schon in diesem Leben der Lüfte liebt Wehrle das Bewegte, Erzählerische, episch oder dramatisch Geballte. Aber darüber hinaus setzt er sein Luft- und Lichtspiel auch noch mit der Terrainbildung und mit den besonderen Erscheinungsformen der Tages- und Jahreszeiten in Beziehung und erreicht dadurch ein Zwiegespräch zwischen Himmel und Erde von ungewöhnlichem Reiz. Das aus dem Unterbewußtsein stark wirkende Gefühl für kompositionelle Beziehungen zwischen Farbe, Luft, Licht und Raum im Bild sichert den Werken ein ungemein starkes inneres Leben und wandelt das Topographische restlos in farbig und seelisch bewegte Form. Diese Vergeistigung des Landschaftlichen ist durch die klare Anschaulichkeit der Bildung, durch ihre raumkünstlerische Schmuckwirkung, durch ihre beseelte Inbrunst das durchaus Neue. Die Köstlichkeit der Farbwirkung, opalisierendem Email vergleichbar, leuchtet wie ein feingeschliffener Edelstein von der Wand und heischt für jedes Werk seinen besonderen Platz. Wir fühlen uns von dem Geiste angeweht, in dem in der alten Kunst die „Kabinettmeister" zu sprechen wußten: vornehm, eindringlich und bestimmt. Werke dieser Art sind immer die Liebe vornehmer Sammler gewesen; Künstler dieser Art verzichten leicht auf das, was man mit Volkstümlichkeit in der Kunst bezeichnet.

Dr. Jos. Aug. Beringer-Mannheim

„BILDNISSE" VON EMIL PREETORIUS*)

Die Ausdrucksmittel des Impressionismus, der uns heute noch beherrscht, sind malerischer Art: Abtönungen von Farb- und Helldunkelmassen, die über den objektiven Bestand der festen Form hinwegtäuschen und ihren Eigenwert soweit zu tilgen bestrebt sind, daß sie nur in ihrer Beziehung zum Ganzen verstanden und genossen werden können. Der Impressionismus kennt ebensowenig die naive Freude der Lokalfarbe, als die einer wohlumrissenen, greifbaren Gestalt. Selbst die Graphik, von Menzel bis Slevogt, hat die Linie — ihr ursprünglichstes Element — nach Möglichkeit ausgeschaltet, um durch ihre nüchterne Tatsächlichkeit der Überzeugungskraft momentanster Bewegtheit nicht entgegenzuarbeiten.

Im wesentlichen durch französischen Einfluß genährt, hat der Impressionismus in Deutschland eine künstlerische Ausdrucksform abgelöst, die zur Übermittelung ihrer gedankenreichen Stoffe, auf Kosten und unter Mißachtung aller malerischen Möglichkeiten nur der Linie gehuldigt hatte. Die Kunst der klassizistischen Epoche, mit der Deutschland eine internationale Stellung erreichte, wie nie zuvor oder nachher, war völlig auf klare dichterische Formung durch höchste Kultur des Griffels eingestellt. Geistiger Gehalt und graphischer Ausdruck traten in engstem Bund zusammen und wenn wir heute dazu neigen, bei Cornelius oder Genelli nur noch die abstrakte Linie zu würdigen, so fällt diese Einseitigkeit der dem Impressionismus eigentümlichen Überschätzung der Kunstmittel zur Last, die den Sinn für die Stofflichkeit in der bildenden Kunst — sogar bei uns Deutschen, denen er so stark angeboren ist — ungesund verkümmern ließ.

Was die neuesten Bestrebungen unter der vieldeutigen, nichtssagenden Flagge des Expressionismus erreichen wollen, ist im wesentlichen die Wiedereroberung des geistigen Gehalts mit den fragmentarischen Mitteln des Impressionismus. Ein Künstler wie Emil Preetorius, der unbeirrt seiner Natur folgend, die Dinge erkennbar, ja deutlich und fest umreißt, scheint daher der eigentlich aktuellen Bedeutung zu entbehren, denn seine Ausdrucksform ist — ohne allen Archaismus — rein die der Nazarener. Die Idee der kunstgeschichtlichen Entwicklung beherrscht ja unsere Zeit so despotisch, daß alles, was sich ihr nicht ergibt oder anpaßt, der offiziellen Mißachtung verfällt. Daß die herrschende Richtung nichts weiter als einen Konsens der Mehrheit bedeutet, neben welchem Möglichkeit und Geltung abweichender Anschauungen unangetastet besteht, wird gemeinhin nicht anerkannt oder übersehen. Und doch bleibt es ein Wahn, die Abseitigkeit eines Künstlers a priori mit einem Wert- bezw. Entwertungsurteil zu verknüpfen, allein schon darum, weil gerade sie einmal berufen sein könnte, belebend, sogar entscheidend einzugreifen, wenn die „Entwicklung", durch Kritik, Literatur und Kunstgeschichte zum Ersticken eingeengt, auf einem toten Punkt festzulaufen droht.

Was Preetorius mit der vorimpessionistischen Generation verbindet, ist die klare, durchgeistigte Prägung der Linie, deren vollendete Ornamentik ihren Wert in sich selber trägt, zugleich aber — und dies ist wesentlich — im Dienst einer produktiven Vorstellungskraft steht und ihre Bestimmung eigentlich erst als Instrument des überlegenen Psychologen ganz zu erfüllen scheint. Ein raffinierter Zwiespalt von kühler Skepsis und gemütvoller, kleinbürgerlicher Beschränktheit spielt in der gepflegten Arabeske dieses Zeichners, jeder Schnörkel, fest und sicher wie mit dem Stichel gezogen, schwingt schalkhaft zwischen Tücke und Bonhomie. Nichts bleibt im Ungewissen oder dem Zufall überlassen, sondern die scharfe, geistvolle Handschrift steht überall im reinsten Einklang mit dem, was sie mitzuteilen hat.

Ein starker Einschlag von ostasiatischer und persischer Zeichenkunst in diesem Neuklassizismus ist nicht zu übersehen; sein exotischer, nervöser Hauch bezeichnet eigentlich die Abweichung dieser Kunst von dem, was gemeinhin als Klassizismus hingenommen zu werden pflegt. Und eben diese verfeinerte Kultur des Striches ist es auch, die Preetorius dem sonst in manchem Sinne verwandten Olaf Gulbransson als unabhängige, spezifische Persönlichkeit gegenüberstellt.

R. Oldenbourg †

*) Zu der Mappe der sieben Originallithographien von Emil Preetorius, Kurt Wolff-Verlag 1919.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Städtische Galerie, Nürnberg (Leihgabe des Germanischen Museums)

ERNST KAISER
DÖRFCHEN BEI POSSENHOFEN

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

H. HEINLEIN STEG IM GEBIRGE

BILDER AUS MÜNCHENS LUDOVICIANISCHEM ZEITALTER

Retrospektive Ausstellungen tun gerade in dieser Zeit der Kunstwirrnisse, der Übergänge und Dämmerungen gut. Klar, in ihren Absichten und Zielen fest umrissen, steht eine abgeschlossene Epoche da. Das Typische, das Zeitcharakteristische tritt zunächst viel stärker hervor als das Individuelle. Die Einzelpersönlichkeit baut sich erst allmählich aus dem Ganzen empor. Das Bild belebt sich, nimmt Farbe an, gerät in Bewegung. Gemach kommt einem zum Bewußtsein, daß auch damals Gegensätze bestanden haben müssen. Die Kräfte scheinen nicht alle auf einen bestimmten Punkt hin konzentriert. Sie wirken auch gegeneinander. Das flache Relief gewinnt an Tiefe; Licht und Schatten teilen sich aus. Der tröstliche Gedanke stellt sich ein: auch damals ging nicht alles glatt vonstatten; nur aus Reibung, aus Gegensätzen kam und kommt förderhin Endgültiges auch in der Kunst.

Auf die ergiebige, aufschlußreiche retrospektive Ausstellung „Münchner Malerei unter König Ludwig I.“, die die verdienstvolle Galerie Heinemann in München in der Reihe ihrer rückschauenden Ausstellungen im Sommer 1921 veranstaltete, treffen diese Reflexionen zu. Man ist gerne geneigt, die ganze Epoche der Ludwigs-Kunst als etwas ganz in sich Rundes, Fertiges, Gleichmarschierendes sich vorzustellen. Man denkt, spricht man von ludovicianischer Malerei, sofort an Cornelius und den nazarenischen Stil der Heß und Schraudolph, fühlt, wie in Wilhelm Kaulbachs Werk diese aus dem Bezirk des Realistischen ins Metaphysische flüchtende Kunst wenigstens formal weiterschwingt, man baut lächelnd Schwinds Kunst in diesem Umkreis an, und glaubt in dem Porträtisten Stieler einen Maler kleineren Formats, der seinem königlichen Brotherrn nicht gewachsen ist, erblicken zu dürfen, vergißt auch Rottmann nicht, ihn freilich nur als den pathetischen Maler der Hofgartenarkaden-Fresken und der griechischen Landschaften in der Neuen Pinakothek begreifend.

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

BENNO ADAM AM COMERSEE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

323

41*

LEO VON KLENZE

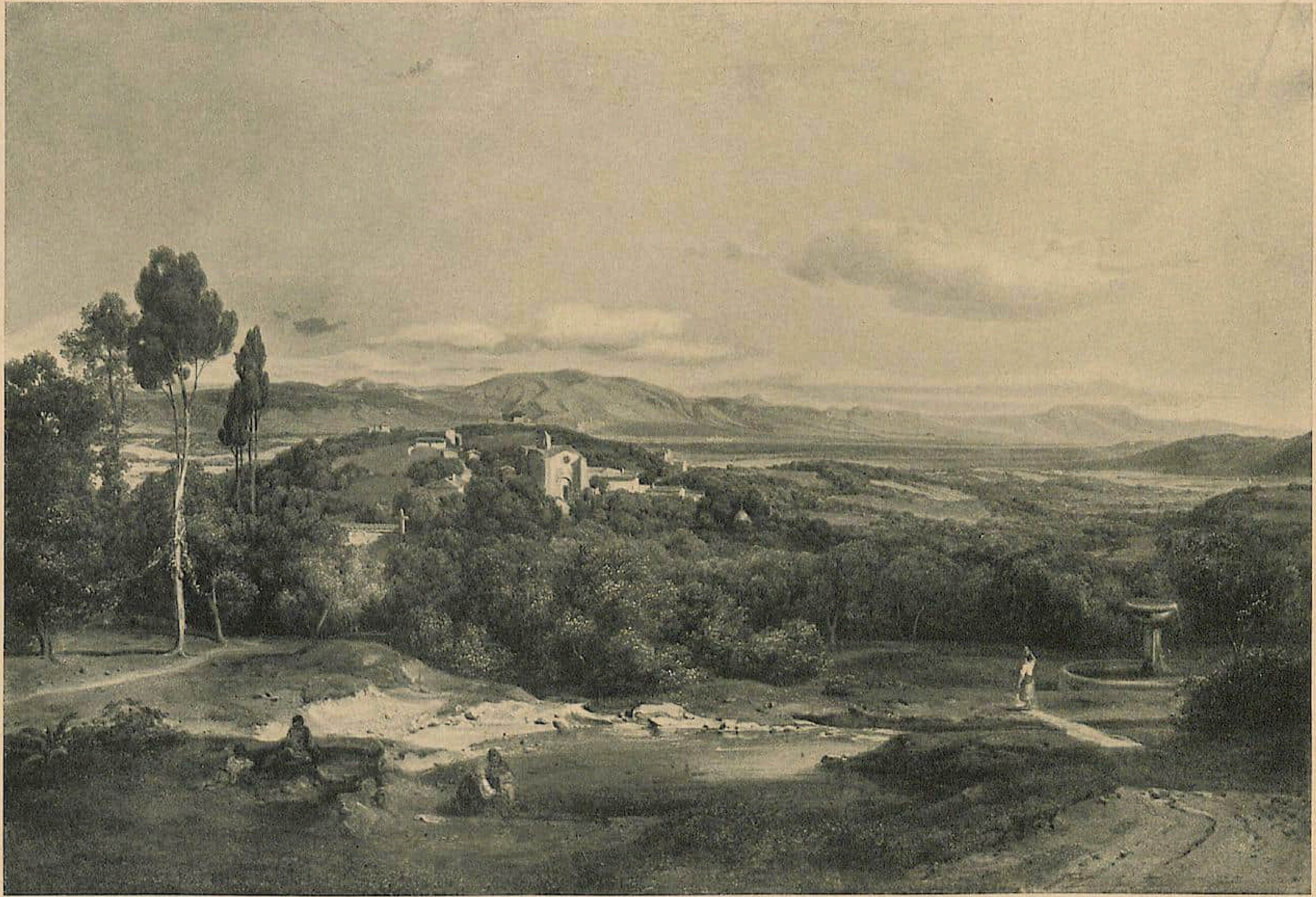
CAPRI

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KARL VON ROTTMANN EINSAME FÖHRE

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

325



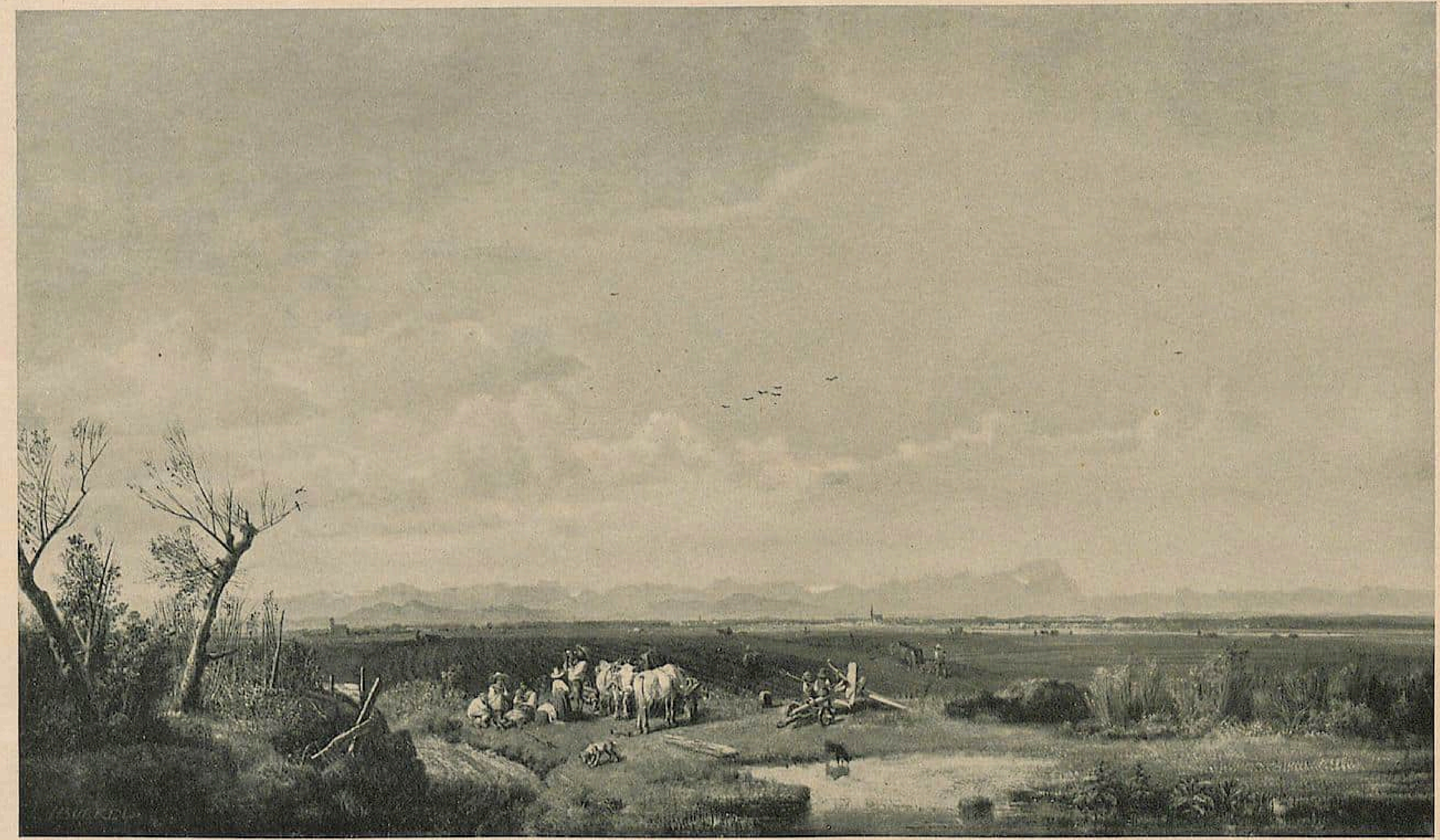
KARL VON ROTTMANN PERUGIA

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Freilich, dies alles bildet einen stattlichen Ausschnitt des Münchner Kunstschaffens der ludovicianischen Zeit; und nur ein Mißgünstiger kann die Bedeutung und den Wert dieser künstlerischen Leistungen verkennen. Aber das künstlerische Schaffen der Zeit ist mit diesen Namen und mit diesen Werken eben nicht erschöpft, mannigfach kreuzen sich die Richtungen und Absichten, und wenn auch ein durch die Patina der Zeit bewirkter geschlossener Gesamteindruck zustandekommt, so quillt und ruckt es doch in den Tiefen. Eine starke realistische Welle ging durch das Zeitalter, und neben den Künstlern, die romantisch schwärmerisch von einem „neudeutschen Stil" predigten und nach den Sternen griffen, standen fest und breitspurig die andern auf der Erde. Man vergißt so leicht, daß die Zeit Wilhelm Kaulbachs auch die Bürkels und Spitzwegs war, übersieht es, weil Spitzweg einem so unendlich viel näher steht als Kaulbach. Spitzweg trägt eben die dauernde Modernität, die ihn vor jedem „Veralten" schützt, in sich, während Kaulbach — bei allem Respekt vor seinem schier unbegrenzten Können darf das ausgesprochen werden — eine zeitlich gebundene Erscheinung ist. Eines der kleinen edelsteinhaften Bildchen Spitzwegs, aber auch eine figurenreiche, miniaturhaft durchgearbeitete Landschaft Bürkels steht, über das absolut Malerische hinaus, unserem Empfinden tausendmal näher als eine für ihre Zeit noch so geistreich angelegte und in den Himmel gehobene „Hunnenschlacht". Und diesem Nebeneinander Kaulbach — Spitzweg entspricht das andere: Cornelius — Neureuther. Kaum ist es auszudenken, daß der erfindungsreiche, phantastische, unerschöpfliche und witzige Meister der Arabeske, der einer der wenigen großen Graphiker im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts ist, der Gehilfe des Cornelius bei den Freskomalereien in der Münchner Glyptothek gewesen.

Von all dem vermittelt die Ausstellung bei Heinemann dem, der sie besinnlich durchschreitet, ein gutes Bild. Eine Persönlichkeit wie Benno Adam gewinnt hier Farbe und Plastik, man lernt einen intimen Maler von Klasse kennen. Die heiteren Schildereien Lorenz Quaglios, im Verein mit Bildern von Lebschée, Pezzl, Neher, Pocci wecken die Erinnerung an das hinabgesunkene alte München auf. Besonders aber tritt die Landschafterschule des ludovicianischen München hervor, obwohl sie von dem königlichen Schirmherrn selbst nicht übermäßig geschätzt wurde, denn er steckte — freilich in anderem Sinne als Dürer — innerlich voll Figur und verfügte über kein besonders lebhaft entwickeltes Naturgefühl. Tut nichts — die Landschaftsmalerei blühte doch. Rottmanns Name glänzt voran. Das „Perugia"-Bild ist von liebevoller Innigkeit der Malerei; steckt auch nicht das echte, realistische Italien in ihm, so doch das der deutschen Künstlerträume. Aber Rottmann enthüllt sich hier auch noch von einer anderen Seite. Oberbayerische Landschaften, die „Einsame Föhre in den Vorbergen", ein Stück prächtig gemalten Erdlebens, lassen ihn viel malerischer und intimer erscheinen, als man sich seine Kunst vorzustellen gewohnt ist. Klenze als Landschafts-Architekturmaler berührt fast feierlich: etwas von der herben Kühle seiner Marmorbauten, etwas Verhaltenes, Abgeklärtes ist auch in diesen Bildern. Bürkel, der zusammen mit Spitzweg das schönste Kabinett der Ausstellung schafft, ist als Landschafter bewegter, wärmer, herzlicher. Mit reicher Staffage belebt er seine lecker gemalten Tafeln, unterteilt, löst auf, geht in Details, aber gibt den Zug ins Große nicht aus der Hand. August Seidel steht auf seinen Schultern, ein liebenswürdiger, im besten Sinn münchnerischer Maler, dessen Stunde nun endlich zu kommen scheint. Heinlein als Entdecker der Schönheit bewegter Wolkenspiele, Zwengauer, der an den Osterseen seine melancholischen Abendstimmungen malte mit dem eigentümlich farbigen Himmel, mit brennenden Farben am Horizont oder bergseegrün, Ernst Kaiser, ein feiner Beobachter, der auf kleinstem Bildformat ungewöhnlich viel sagen konnte, Teichlein, der den Zusammenhang mit Barbizon herstellte, vor allem aber als überragende Erscheinung Eduard Schleich, das landschaftliche Genie, der elementare Abschilderer der bayerischen Hochebene — das sind die Landschafter der Zeit, die zugleich die ausgesprochensten Realisten sind: natürlich standen sie alle irgendwie in Widerspruch zu der „offiziellen" Kunst am Hofe Ludwigs, aber sie sind diejenigen, die die Münchner Malerei weiterführten. In manchem von ihnen darf man einen Vorläufer der impressionistischen Malerei erblicken. Von ihren Werken strahlt die meiste Anregung aus, sie machen einen besinnlich und bewirken es, daß man Zusammenhänge über Jahrzehnte hinweg fühlt, erkennt, feststellt. Wolf

S M
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



HEINRICH BÜRKEL RAST BEI DER FELDARBEIT

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

WILHELM LINDENSCHMIT D. Ä. SELBSTBILDNIS

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR GEORGII DIANA (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

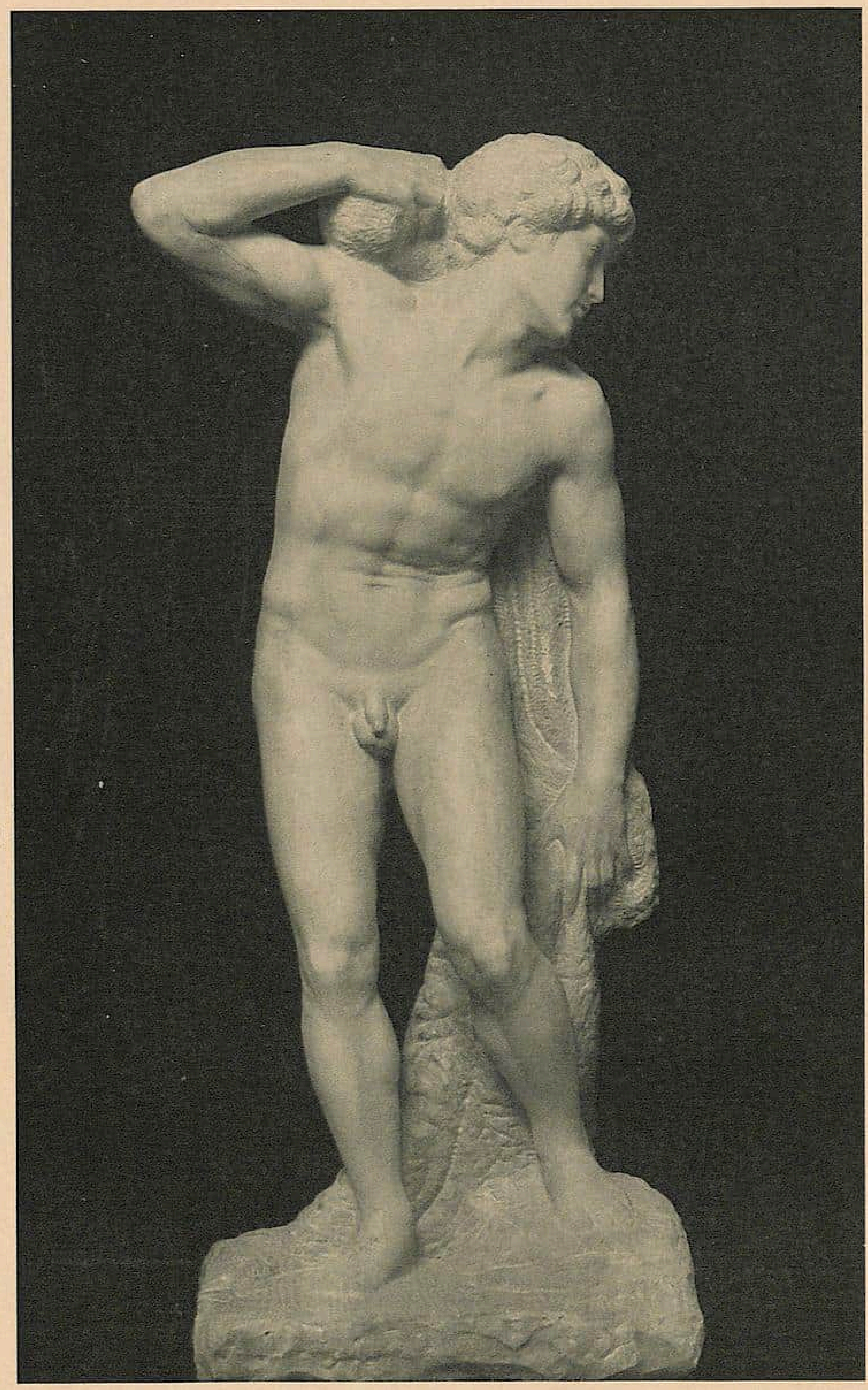
IRENE GEORGII — BÜSTE VON THEODOR GEORGII (BRONZE)

THEODOR GEORGII

Als Theodor Georgii vor mehr als einem Jahrzehnt in Hildebrands Werkstätte mit frei aus dem Stein gehauenen Arbeiten begann, äußerte Hildebrand seine helle Freude darüber, weil, wie er sagte, sich in solcher Ausdrucksweise immer eine ursprüngliche plastische Begabung rein und unverfälscht ausspricht. Über diesen ersten, naiv empfundenen Werken lag noch der Hauch und Schimmer jungfräulicher Erscheinung. Zugleich kündigte sich in diesen Schöpfungen aber auch schon eine Art künstlerischen Gestaltens an, die sich von der des Meisters in mehr als einer Hinsicht unterschied: eine eigenartige Begabung, erfüllt von einer starken künstlerischen Anschauung der Natur als von einer ebenso reichen poetischen Vorstellungswelt.

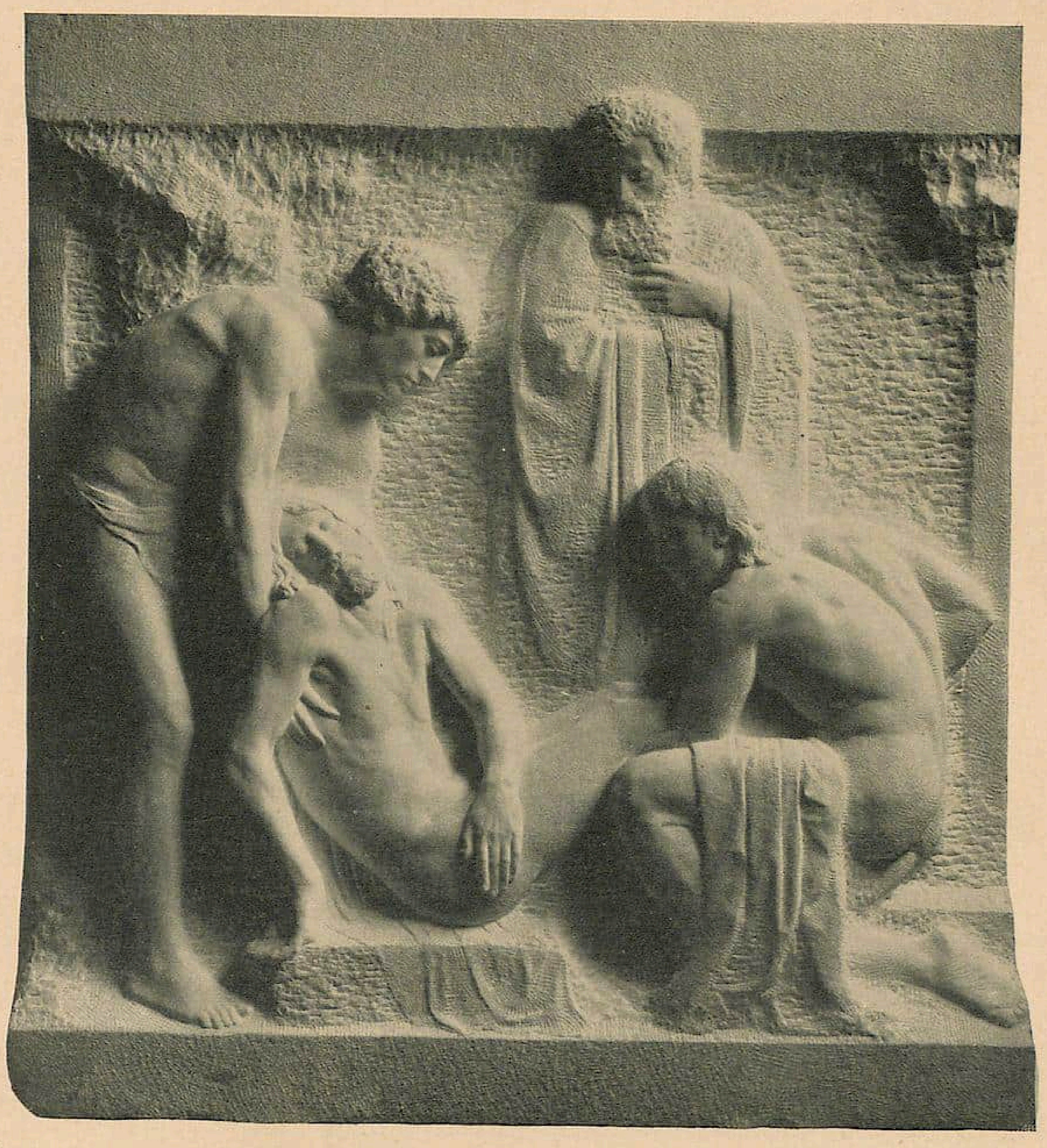
Weiteren Kreisen bekannt wurde aber Theodor Georgii nicht durch diese in der Stille entstandenen Steinbildhauerwerke, sondern durch aufsehenerregende Tierplastiken. Die im Münchner Ausstellungspark 1908 aufgestellten Bron-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII NETZTRÄGER (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII

GRABLEGUNG (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR GEORGII SILVIA GEORGII (TERRAKOTTA)

zen: Reh, Rehbock und Hirsch, wurden allgemein ob ihrer Naturnähe bewundert. Aber mehr noch als das mußte in diesen wie auch in den später folgenden Arbeiten, Wasserbock und Wisent, die künstlerische Wahrheit der Darstellung ansprechen, womit das Wesentliche, Typische in der Gestalt der Tiere mit überzeugender Kraft und Ausdrucksstärke in die Erscheinung trat. Mit den 1911/13 geschaffenen Bronzewerken „Diana" und „Jüngling" wandte sich Georgii wieder der figuralen Plastik zu. Diana, die schnellfüßige Jägerin, erscheint wie ein symbolisches Bild naiv keuschen Naturwesens. Im Bilde des Jünglings keimt eine noch werdende, unerschlossene Welt; daher sich in Körpergefühl und Geste eine gewisse Gliederschwere, lässige Haltung und Bewegung ausspricht. Campagnastimmung! wie Kenner, die die eigentümliche Poesie der Natur in der römischen Campagna als Körpergefühl empfunden haben, behaupten.

Nicht weniger als in der figuralen Plastik zeigt sich auch im Bildnisfach wie selbständig der Künstler der Natur gegenübersteht, wie sich das Menschenbild in seinen Augen spiegelt. Vor seinen Büsten gewinnt man allemal den Eindruck, daß sie nie eine bloße Addition bestimmter individueller Züge geben, sondern daß sie imaginäre, geschaute Porträts sind — Repräsentanten der Persönlichkeit. Seine Frauenköpfe insbesondere sind von einer Poesie und einem Zauber umwoben, als träte eine durch das dargestellte Gesicht erschlossene innere Welt bedeutend ans Licht.

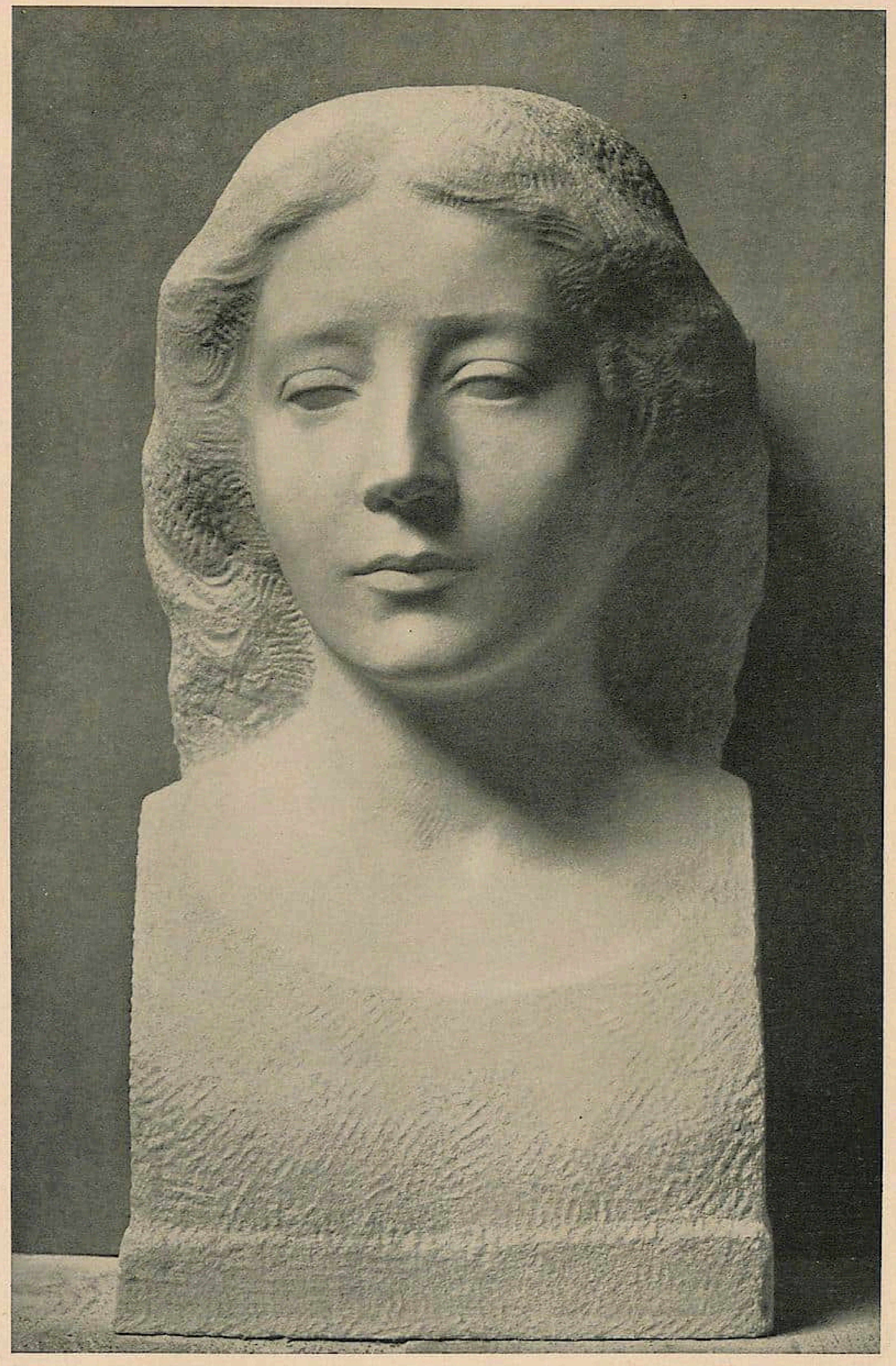
Die hier abgebildeten Marmorbüsten sind in ihrem letzten Stadium frei aus dem Stein nach der Natur gemeißelt, ein Umstand, der nicht bloß etwa eine besondere plastische Variante Georgiischer Kunst darstellt, sondern im Wesen seiner künstlerischen Anschauungs- und Vorstellungsweise begründet liegt.

Von den schon eingangs erwähnten Steinbildhauerwerken bildet der im Jahre 1908 entstandene Netzträger die erste Etappe. Die nächste bildet das Relief der Grablegung Christi (1910). Diese mehrfigurige Darstellung eines belebten Vorgangs weist schon auf die Entfaltung immer reicherer Möglichkeiten der im Künstler lebenden poetischen Gefühlswelt hin.

Während kurzer Urlaubszeiten des Weltkrieges entstanden die großzügig aufgefaßte Muffatbüste in Eichenholz, die Plakette Schaller und zum 70. Geburtstage Hildebrands eine schöne Denkmünze.

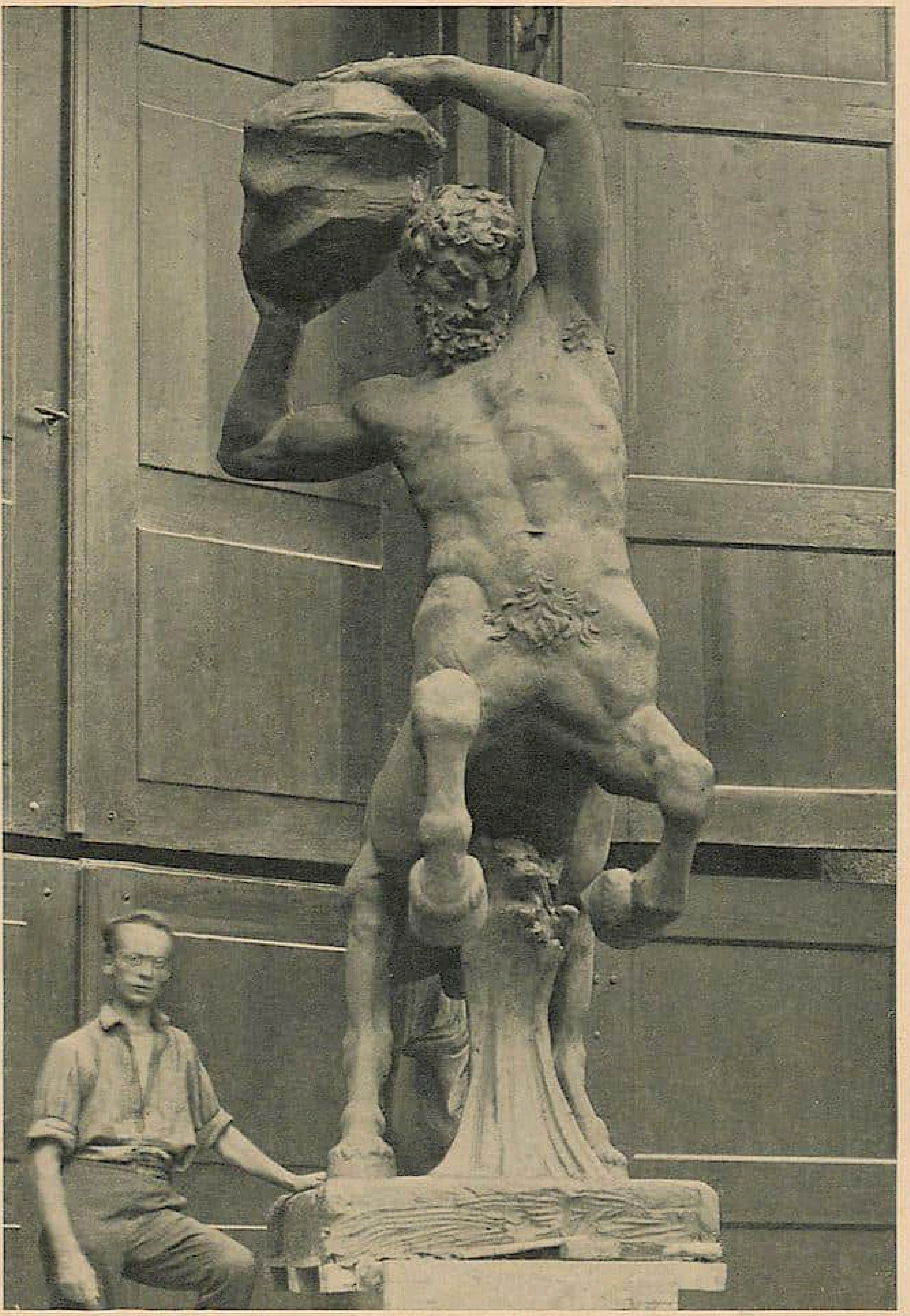
In seine Werkstätte zurückgekehrt, ging Georgii mit erneuter Energie an die Arbeit,

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII — WEIBLICHE BÜSTE (MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

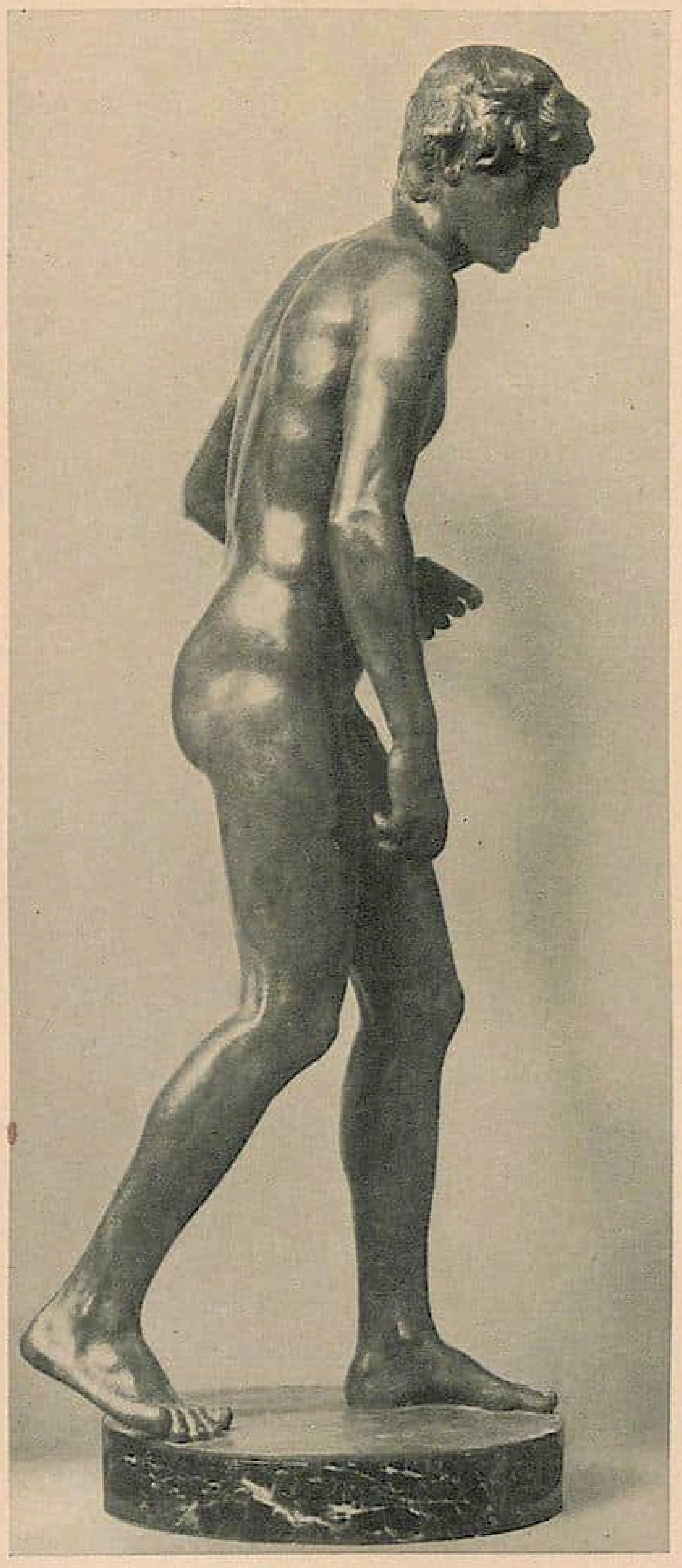
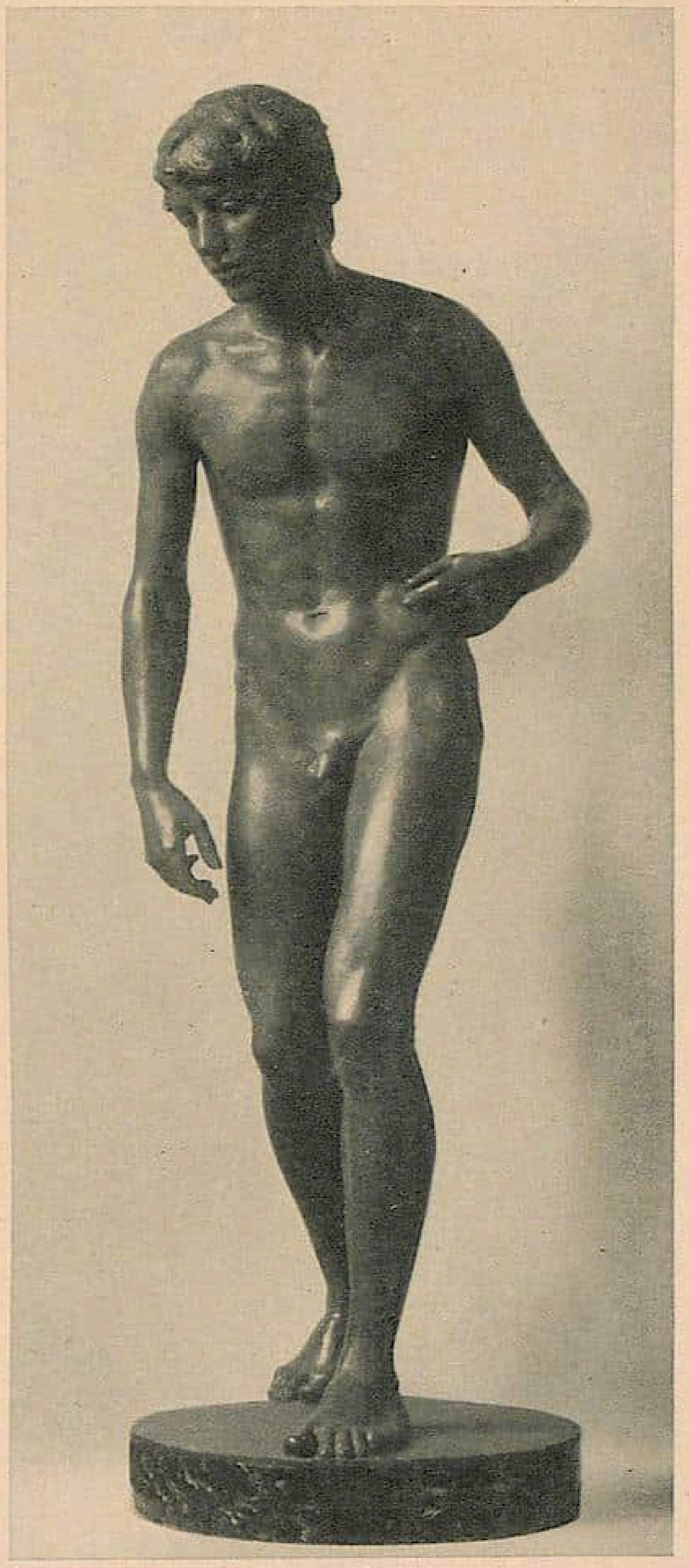


THEODOR GEORGII — KENTAUR. AM DEUTSCHEN MUSEUM IN MÜNCHEN AUFGESTELLT

als der ihm natürlichstes Ausdrucksmittel er immer mehr die Steinbildhauerei erkannte. Seine Darstellungsweise gewinnt dabei einen so vollkommen freien und natürlichen Ausdruck, wie den einer Handschrift, durch die sich geistig Erlebtes und Empfundenes unmittelbar ausspricht. Alles andere, was diesen Eindruck irgendwie stören und den Blick vom Wesentlichen der Bilderscheinung abziehen könnte, wird unterdrückt. Auf einer solchen vollkommen konsequenten Durchführung dieses Prinzips beruht nicht zum wenigsten die starke Wirkung des Grabengels, der wie ein visionär geschautes Bild vors Auge tritt. Man vergleiche damit nur die von allen Friedhöfen her sattsam bekannten Grabgenien.

Bis zu welcher Intensität des Ausdruckes inneren Erlebnisses die Plastik gesteigert werden kann, offenbart Georgiis jüngste Schöpfung „Pietà“. Sie zeigt nicht die übliche Darstellung der Schmerzensmutter mit dem über dem Schoße liegenden Leichnam, sondern eine aufrechte

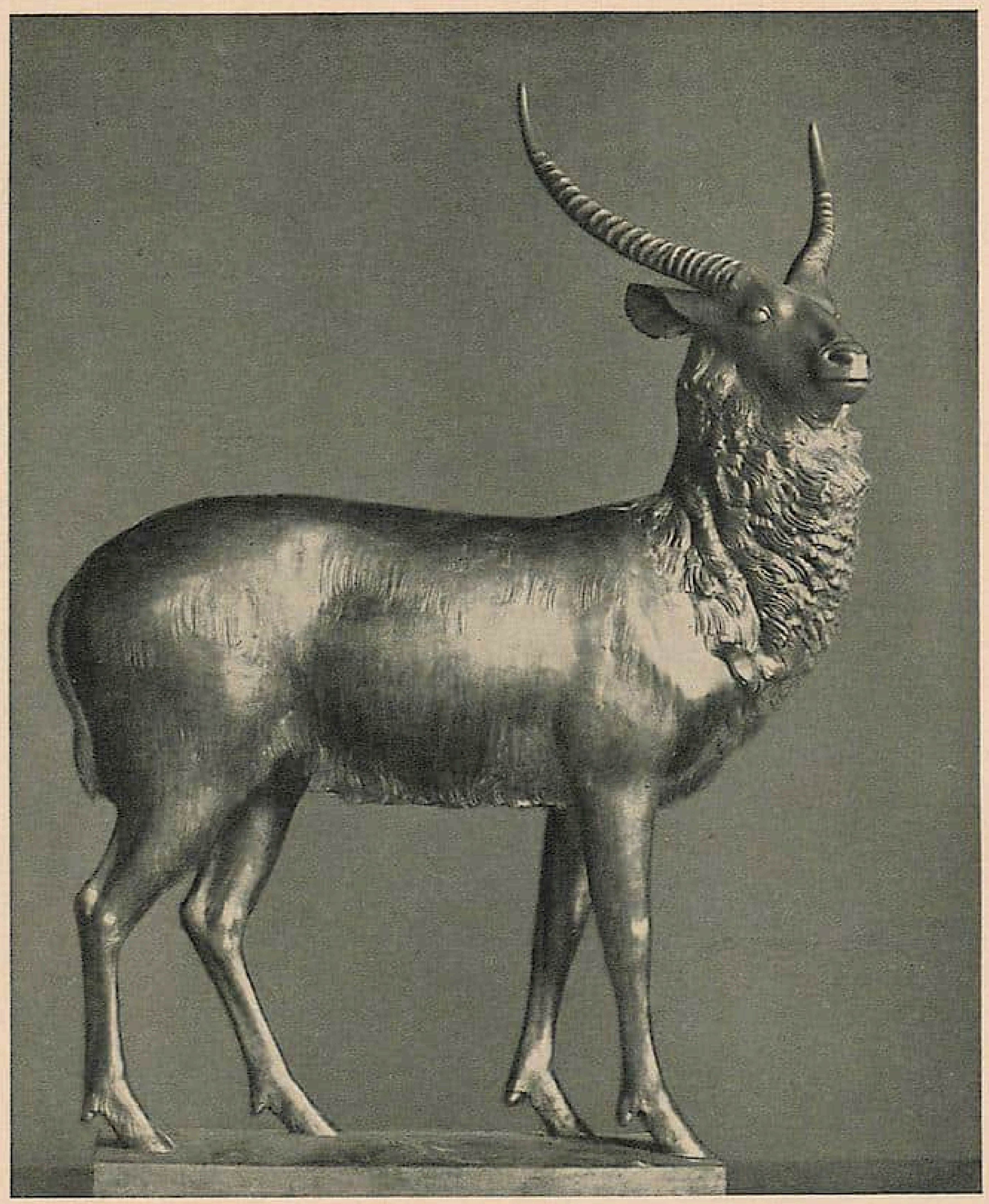
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR GEORGII JÜNGLING (BRONZE)

Gruppe mit der überlebensgroß, sibyllenhaft erscheinenden Madonnengestalt, die auf einer Treppe stehend, den göttlichen Leichnam ihres Sohnes mit dem Knie stützt und unter den Armen mit beiden Händen umfangen hält. Unsere Bilder stellen noch keinen endgültigen Abschluß, sondern den gegenwärtigen Zustand der Gruppe mit der Aussicht auf vom Künstler noch beabsichtigte letzte Steigerungen und Ausdrucksmöglichkeiten dar. Diese Aufnahmen verschiedener Stadien während der Arbeit, versetzen uns in die glückliche Lage, einen sonst nur selten wahrnehmbaren Vorgang und Einblick in die künstlerische Arbeit zu gewinnen. In den Abbildungen auf S. 341 sieht man das Werk gleichsam entstehen, so wie ich es selbst mit eigenen Augen erlebte. Der Künstler begann die Arbeit vor einem etwa 2 Meter 50 hohen Block aus hartem Untersberger Marmor damit, daß er mit ein paar orientierenden Linien den Raum beider Gestalten im Block andeutete, so zwar, daß ihre Ausmaße den Stein bis zum äußersten Rande erfüllten. (Die ursprüngliche Gestalt des Blockes ist auch noch im Aufbau

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



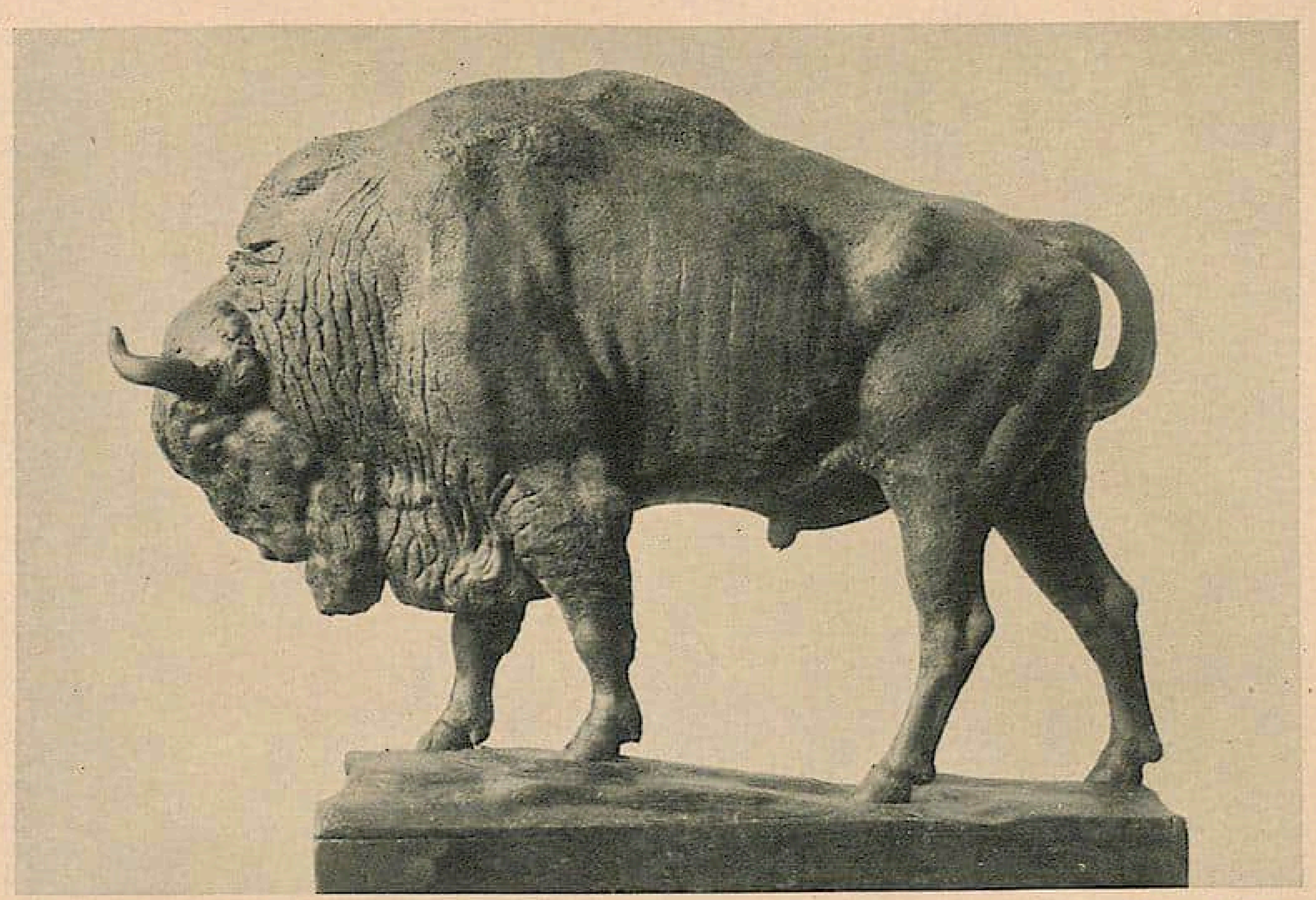
THEODOR GEORGII WASSERBOCK (BRONZE)

der Gruppe ersichtlich). Ihre aufstrebende Tendenz tritt sowohl in der Gestalt der Madonna, als auch in dem Körper Christi hervor. Als stärkster Auftrieb erwies sich von Anfang an, die von intuitiver Gewalt erfüllte Dynamik des dramatischen Erlebnisses. Am stärksten konzentriert in der Geste der schmerzbewegten Mutter, die sich über das in göttlicher Hoheit und Ruhe strahlende Antlitz Christi beugt. Das Herausarbeiten dieser gegensätzlichen Stimmungen und des erschütternden dramatischen Ausdruckes erwies sich als ein immer intensiveres Gestalten von Licht- und Schattenwirkungen, durch welche eben diese Stimmung poetischen Ausdruck gewann.

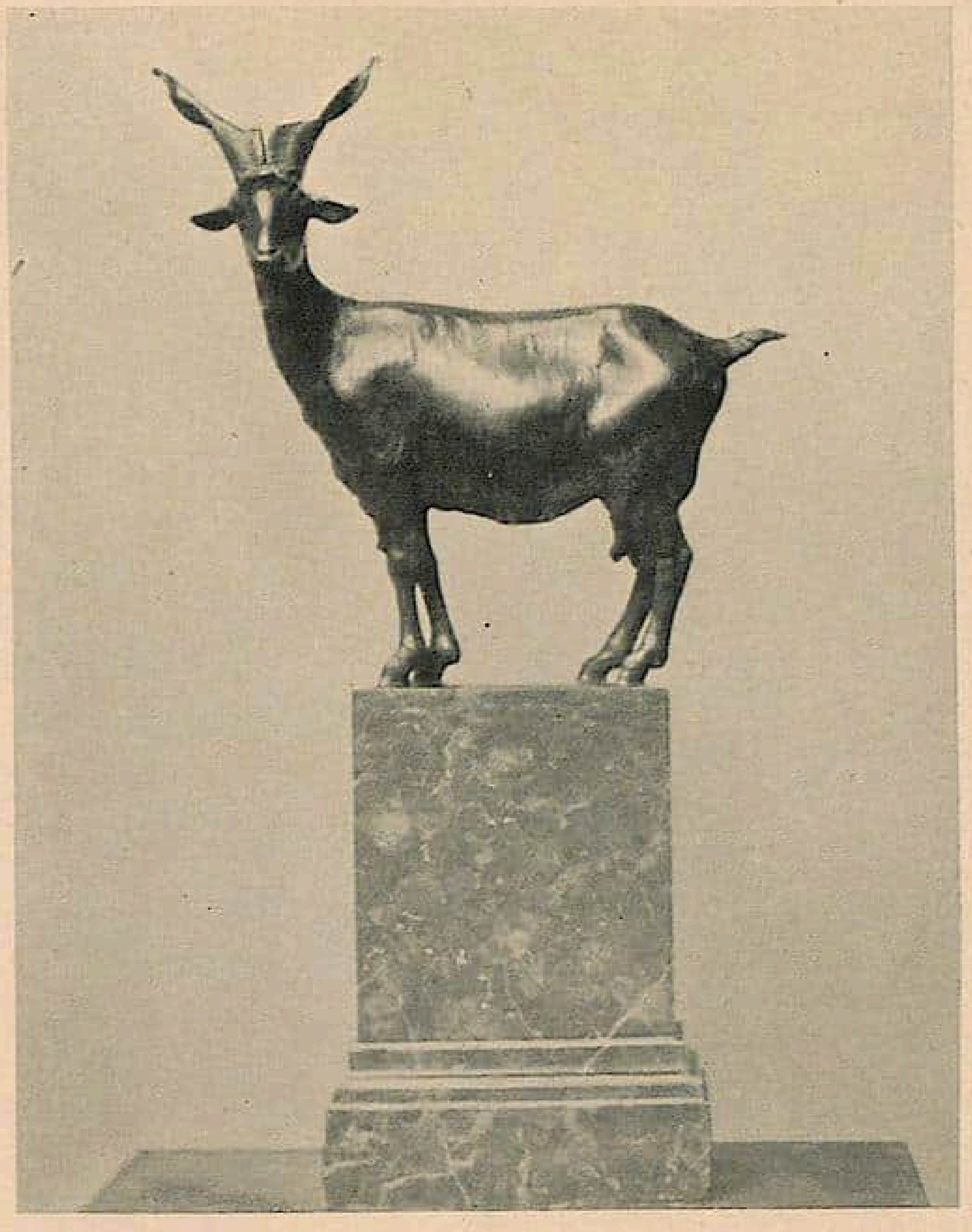
Von solcher Glut und Intensität des schöpferischen Gestaltens geben freilich Bilder nur eine schwache Vorstellung, doch vermag man sich daran immerhin in dieses künstlerische Schaffen einzufühlen.

Es gibt wohl nur wenige Künstler, denen ein gleich leidenschaftlich gestaltender Wille innewohnt, so daß sie wie von einem inneren Dämon getrieben diesen harten Weg der Steinbildhauerei, dem viel leichter erfolgverheißenden und bequemeren der Modellierkunst vorziehen. Daß dies Georgii aus einer inneren Nötigung heraus tut und sich ihm in dieser wahren künstlerischen Ausdrucksweise auch so reiche innere Ausdrucksmöglichkeiten erschließen, beweist eben, daß sich in ihm bildnerisches Gestalten mit persönlichem Erleben deckt. Nicht bloß zufällig bevorzugt er dabei religiöse Motive. Georgii schöpft damit aus einer persönlichen, in ihm lebenden Gestaltenwelt, eine andere Welt, als die, in der Hildebrand lebte. Hildebrand fand seine Motive nicht selten in der

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII BÜFFEL (BRONZE)



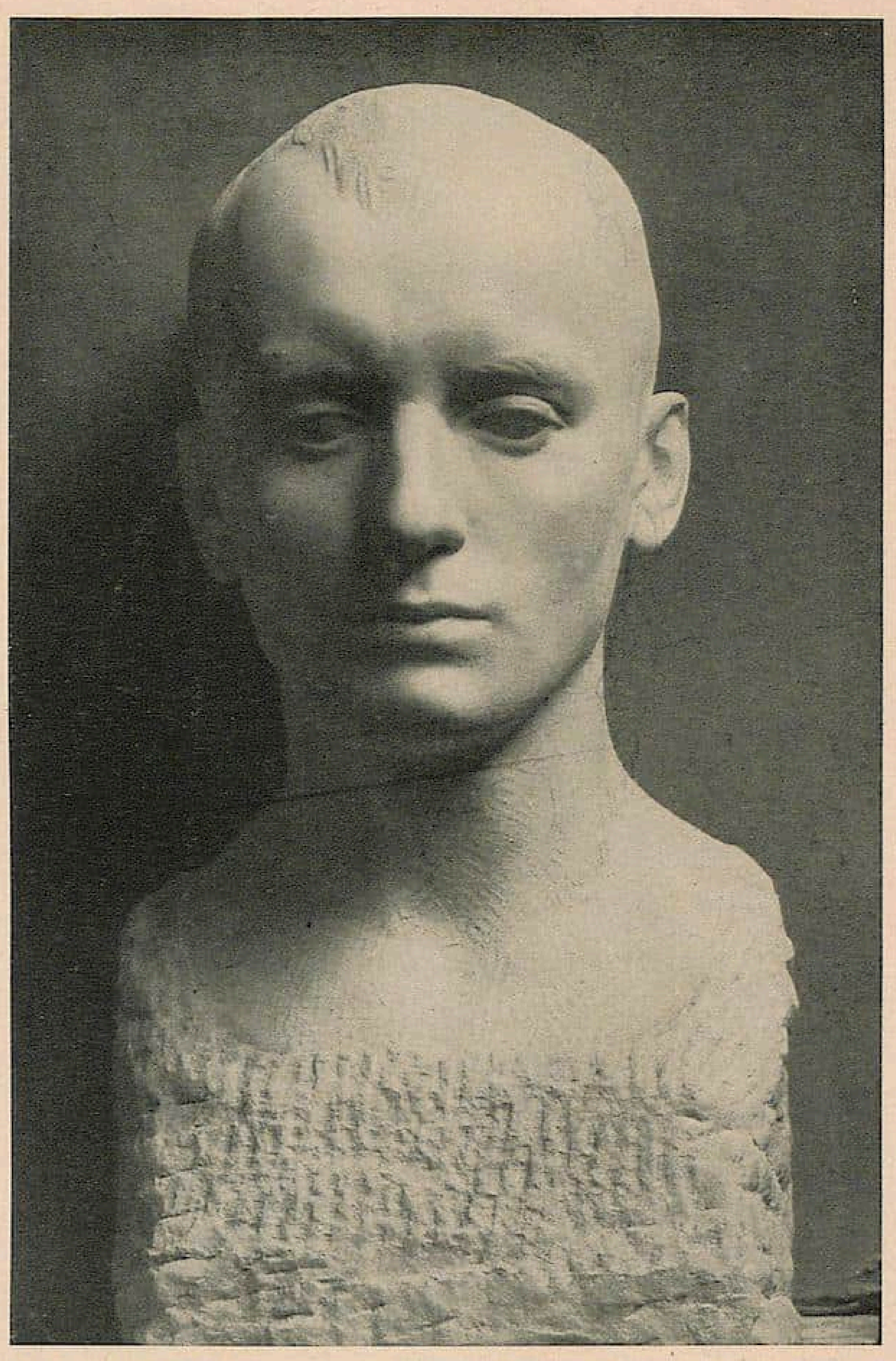
TH. GEORGII SIZILIANISCHE ZIEGE (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR GEORGII WÄCHTER AM GRABE (UNTERSBERGER MARMOR)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

Natur. Er ging dabei von der individuellen Erscheinung aus und steigerte diese im plastischen Ausdruck ins Generelle. Georgii empfängt seine stärksten Anregungen zu plastischer Gestaltung aus seiner eigenen künstlerischen Vorstellung und bildet sie dann zu einer individuellen Gestalt aus, meist erfüllt und gesättigt von starker lyrisch poetischer Stimmung. Hierin erweist sich Georgiis Kunst als ein Weiterführen Hildebrandischer Tradition nach einer durchaus selbständig gearteten Richtung hin. Wie treu er sich in dieser Auffassung blieb, ergibt ein Rückblick auf jene ersten selbständigen Steinbildwerke. Wir sehen auch, wie konsequent er darin seine ihm eigene Vorstellungs- und Ausdrucksweise weiter entwickelte, steigerte und darin immer reifer und feiner wurde. Daß Georgii aber kein Spezialist geworden ist, sondern in seinem Schaffen eine ungemeine Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit an Formen und Gestalten aufweist, zeigen schon die hier vorgeführten Abbildungen von Werken in Stein, Bronze, Holz und Terrakotta. Georgiis Kunst bedarf nur der Aufgaben, um zu immer wieder neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Formen zu gelangen. Der Einfluß eines so fruchtbaren schöpferischen Geistes könnte auf vielen Gebieten, vor allem der leicht in Sterilität und Konvention erstarrenden christlichen Kunst von hohem Werte sein. Auch der künstlerischen Erziehung, welche durch die Schule der Steinbildhauerei gehen sollte, täte eine solche Kraft not. Sie ist sich freilich in erster Linie Selbstzweck und sie kann daher nur das tun, wozu sie sich von innen her, berufen fühlt. Denn darin liegt ja gerade der tiefste Sinn der Steinbildhauerei, wie ihn Michelangelo in einem seiner Sonette so schön gekennzeichnet hat:

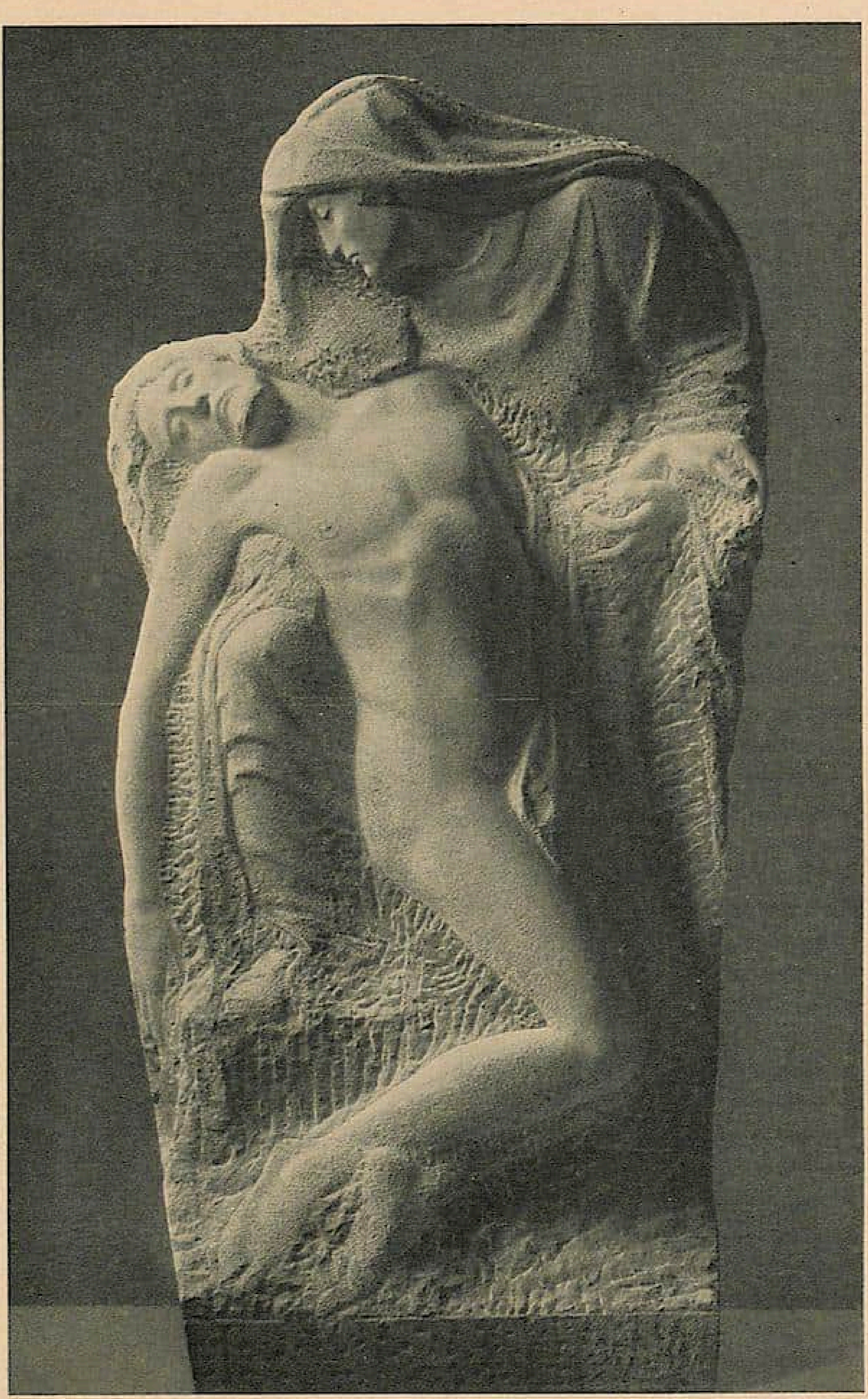


THEODOR GEORGII — BÜSTE PROFESSOR JACHMANN (MARMOR)

Nichts wird die Kunst des Meisters je ersinnen,
Das nicht verborgen schon im Marmor lebte,
Und keine Hand, die nicht der Geist belebte,
Entringt, was da verschlossen liegt, tief innen.

A. Heilmeyer

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII PIETÀ (UNTERSBERGER MARMOR)

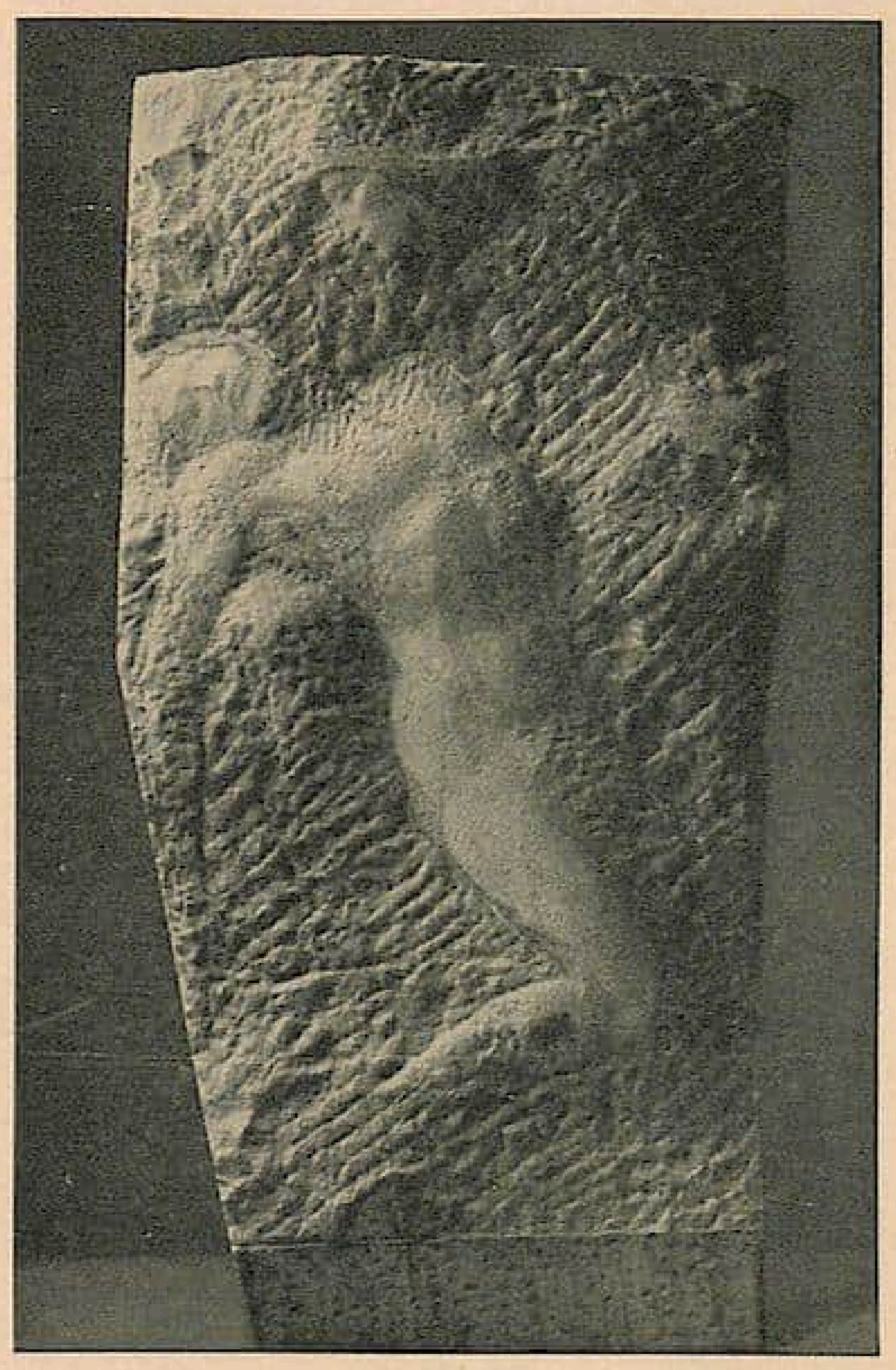
DAS FREIE GESTALTEN IM STEIN*)

Was ist dem Bildhauer sein Block? Keine tote Masse, nein — erfüllt von den Gestalten seiner Vorstellung so lebendig, so glühend und eindrucksvoll, wie sie nur eben in der Vorstellung leben, noch frei von den Unvollkommenheiten menschlichen Könnens.

Nun geht er ans Werk. Rasch skizziert erscheint ein Kopf, da ein Arm, ein Knie, eine Falte, wie schlummernd treten angedeutete Formen hervor aus der zerklüfteten Umgebung eilig weggesprengten Steines. Nichts Unwahres, nichts was der Vorstellung des künftigen Werkes entgegenwirkt; nur das Wichtigste der Erscheinung wird festgehalten. Formwerte in starker, wechselseitiger Beziehung lediglich als Werte, ungetrübt durch Bedenken natürlicher Wahr-

*) Hierzu die Abbildungen S. 341.

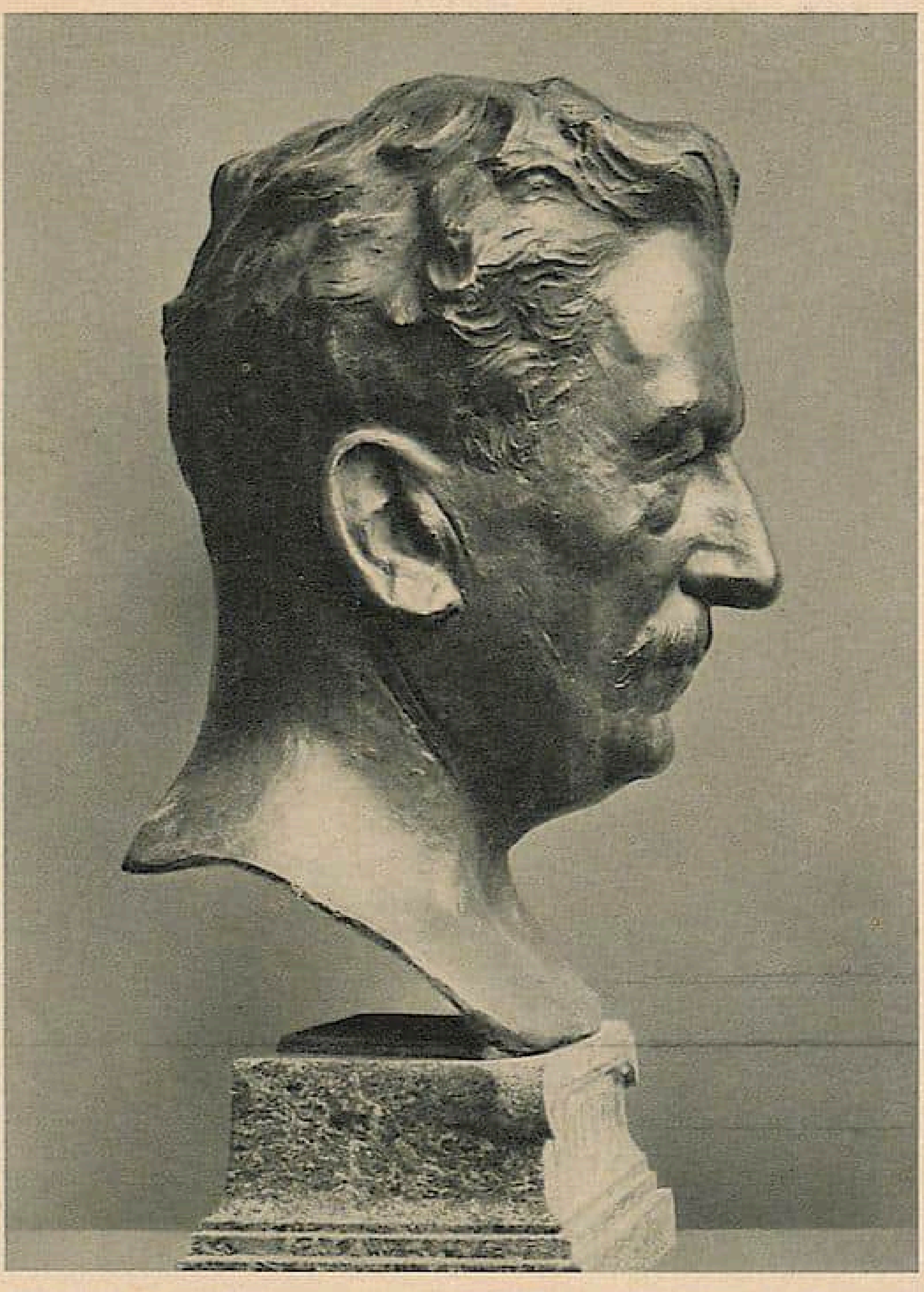
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII

PIETÀ (DIE ABBILDUNGEN ZEIGEN DAS ALLMÄHLICHE FORTSCHREITEN DER ARBEIT) ▣

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII BÜSTE ADOLF WOLF (BRONZE)

scheinlichkeit. Dieses war im Entwurf gelöst und bedacht, jetzt spricht nur künstlerische Gestaltung in voller Leidenschaft. So wird das Werk entwickelt. Nie wird die Vorstellung gekränkt, nie der Zauber der Erscheinungseinheit gestört durch unsachliches Interesse für eine Form, durch Ausführung eines Teiles ohne Rücksicht auf das Ganze. Und im beständigen Steigern des Ganzen vollendet sich ungewollt das Einzelne. So entsteht die Form, die skizzenhaften Reiz bis zur vollen Durchbildung behält.

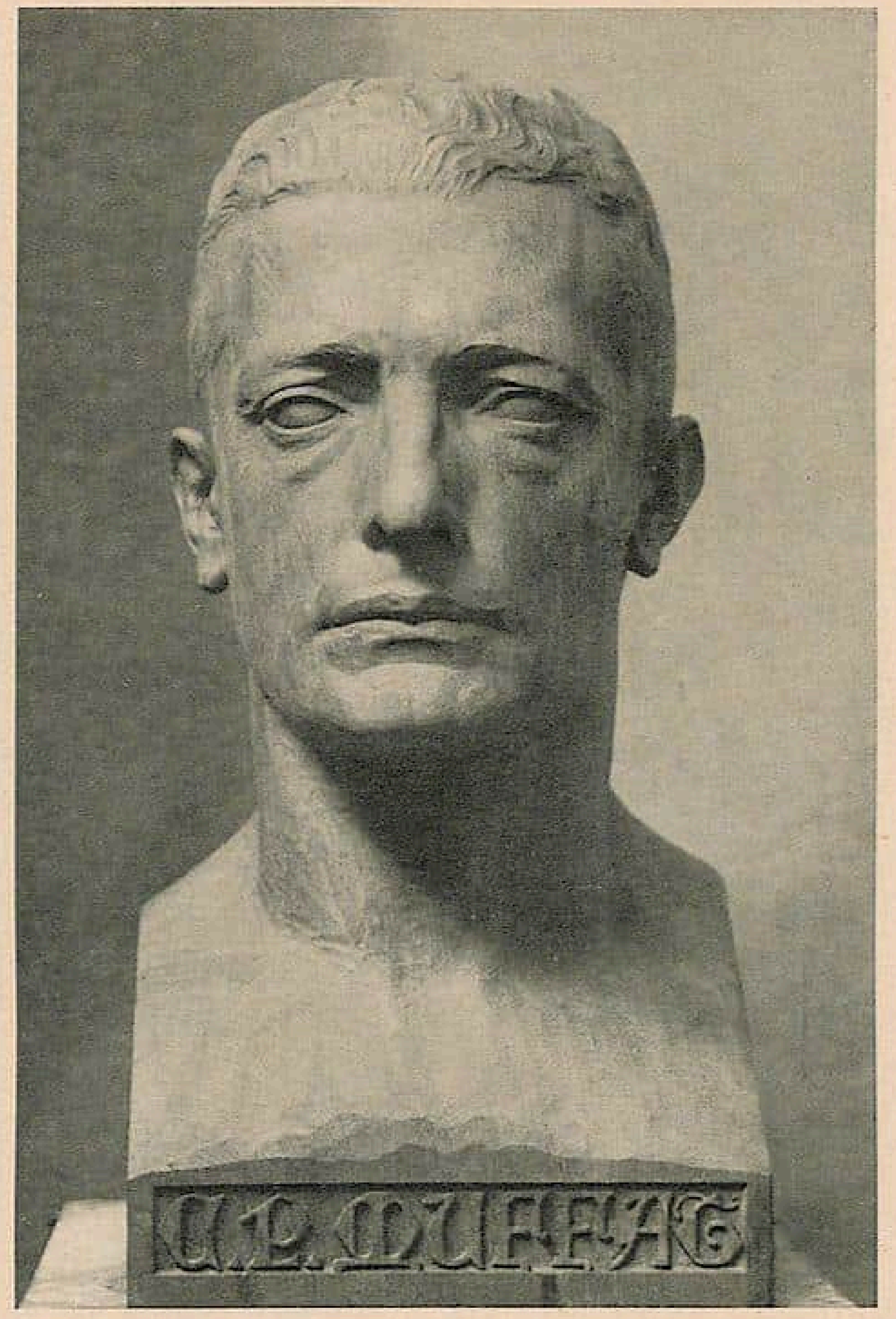
Wie muß Michelangelo empfunden haben, der, erfüllt von seiner reichen künstlerischen Welt, übermenschliches Können mit übermenschlicher Leidenschaft verbunden hat.

Dieser Entwicklung sei zunächst eine Beschreibung des allgemein üblichen Verfahrens bei Herstellung einer Steinplastik gegenübergestellt.

Der Bildhauer macht ein Tonmodell, welches in Gips gegossen und in einer Steinbildhauerwerkstatt in Stein übertragen wird. Rein mechanisch werden Punkte der Modelloberfläche im Steinblock gesucht und durch Zusammenziehen dieser Punkte zu Flächen, Kanten und Linien die Form des Modells gefunden. Doch nur äußerlich und scheinbar, denn der intuitive Zusammenhang der Form, ihre Bewegung, ihre Oberfläche, kurz, fast alles was in der Freude des Schaffens entstand, ist verloren gegangen. All das kann nur neu geschaffen werden und läßt sich durch keine noch so genaue Kopie ersetzen. Gibt es doch schon in der Malerei keine dem Original vollkommen gleiche Kopie, obwohl es sich hier nur darum handelt, sie auf gleichem Grund mit den gleichen Mitteln herzustellen.

Wohl gibt es vortreffliche Kopien, wenn ein tüchtiger Meister ein Bild kopiert und etwas Gleichwertiges oder gar Besseres als dieses geschaffen hat. Aber nicht ein vollkommen Gleiches, nur ein gleichwertiges Neues, neu Erlebtes. — Wie kann man eine solche Leistung vom Steinbildhauer erwarten, der kein Künstler ist und dessen Aufgabe noch schwieriger da-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII BÜSTE C. P. MUFFAT (HOLZ)

durch wird, daß er die Kopie in anderem Material ausführen muß. Und Farbe und Transparenz eines Materials sind untrennbar mit der Wirkung der Form verbunden.

Glücklicherweise wird nicht alle Steinplastik ganz dem Handwerker überlassen, sondern der Künstler übernimmt selbst die letzte Ausführung, wenn die Formen seines Werkes zwar angelegt sind, die Punkte jedoch noch etwas vertieft im Stein liegen.

Aber welche Qual für ihn, die Arbeit daran zu beginnen! Der Stein ist sein Werk in unerfreulicher Form: alles ist da, aber alles anders, roh, zusammenhanglos. Jeder Teil, den er auszuführen beginnt, steht neben anderen, die falsch sind, kann also, selbst wenn er an sich und für das fertige Werk richtig wäre, nie richtig in der falschen Umgebung wirken. Und so bildet die Ausführung eines punktierten Steines für den feinsinnigen Künstler eine beständige Qual, ein beständiges Kompromißmachen, bis das Ganze in Zusammenhang gebracht ist. Erst jetzt kann er noch etwas erreichen, das bei gleich lebendiger Form schon allein durch den Reiz des echten Materials und dessen Behandlung dem Modell überlegen ist.

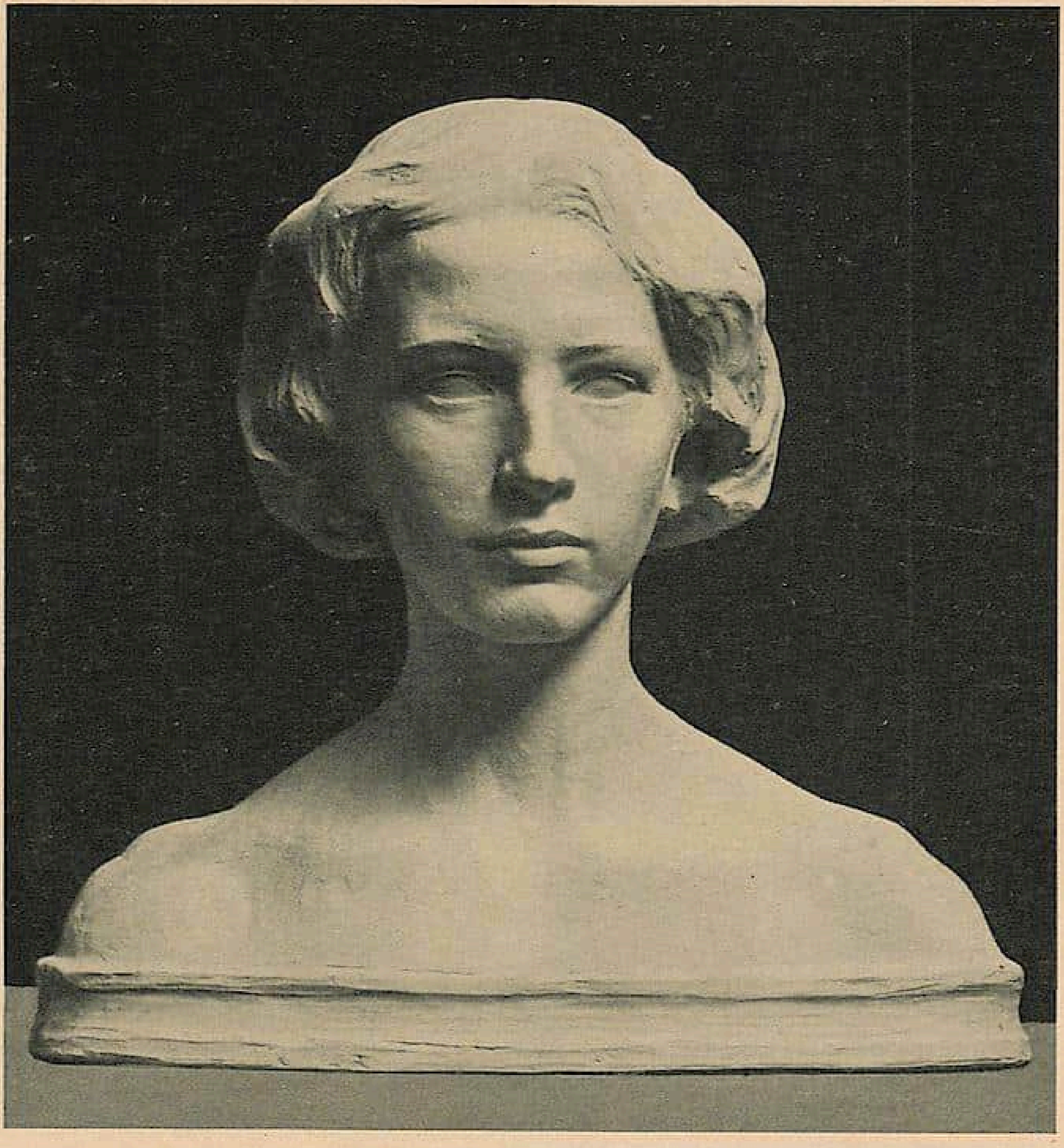
Wurden im Stein nur die großen Massen angelegt, so erreicht der Künstler rascher, nach geringerer Mühe, ein harmonisches Stadium und wird jetzt, vom Modell abweichend, ein Werk schaffen, das mehr dem Material, seiner Farbe und Beschaffenheit entspricht. Immerhin bleibt der Nachteil, daß er noch an ein Vorbild gebunden ist, welches in anderem Material entstanden und auf dessen Wirkung gestimmt war.

Diese Spannung oder Hemmung wird vollkommen vermieden bei der freien Steinarbeit.

Welche Voraussetzungen ermöglichen diese reinste Form künstlerischen Schaffens?

Das wichtigste ist, eine klare Vorstellung des Werkes. Nicht eine Vorstellung, die nur während der Betrachtung eines zufällig entstandenen Entwurfes sich einfindet. Wie sie entstanden ist, ob durch eine Vision oder eine beobachtete Situation, ist ganz gleich. Sie muß aber da sein, nicht mehr gebunden an einen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



THEODOR GEORGII MÄDCHENBÜSTE

Entwurf, stets gegenwärtig ohne Hilfsmodell, klar und zwingend zur Gestaltung im Stein als Ausdruck und Eindruck.

Dann kommt die Beherrschung der Form und ihrer Möglichkeiten. Es genügt nicht, ein oder mehrere Modelle in der beabsichtigten Stellung auswendig gelernt zu haben. Das wäre Abhängigkeit und Sklaverei und könnte leicht dazu verleiten, über der Freude am Können das zu vergessen, worauf es eigentlich ankommt. Unsere Zeit hat wieder erkannt, daß handwerkliches Können allein noch keine Kunst ist, daß diese uns mehr zu geben hat als nur die Freude an einer bewundernswerten Leistung. Aber darum ist das Können durchaus nicht überflüssig, es gehört zum Künstler wie das Beherrschen der Sprache zum Redner. Die Größe der Kunst Michelangelos liegt nicht darin, daß er so unermeßliches Können besessen hat, aber was er uns gab, hätte er ohne sein Können nicht so hemmungslos großartig und allen überzeugend zu geben vermocht.

Die Arbeit im Stein beginnt von einer Seite aus, und zwar wird naturgemäß die Hauptansicht der Figur oder Gruppe gewählt und die wichtigsten Verhältnisse und Massen werden gleich flach angedeutet. Bei scharfem Streiflicht wirken schon diese flachen Formen sehr plastisch als der sichtbare Teil des ganzen im Steinblock schlummernden Werkes, das unsere Phantasie in Fülle und Reiz ergänzt.

Da aber diese Formen nicht nur als Teile der Figur oder Gruppe, sondern unabhängig davon und unabhängig von ihrem organischen Zusammenhang als architektonische Massen im Raum wirken, deren Beziehung eine eigene Sprache redet, so beginnt zunächst das Entwickeln und Steigern dieses Zusammenhanges. Natürlich muß schon die Erfindung danach sein und architektonisches Raum- und Massengefühl beim Entwurf mitgewirkt haben, sonst wird die erste Anlage dürftig und unbefriedigend. Man darf auch nicht, wozu man leicht als Anfänger geneigt ist, Unklarheiten der Erfindung der Lösung im Stein überlassen. Dinge, die schon in der Skizze nicht gut wirken, werden im

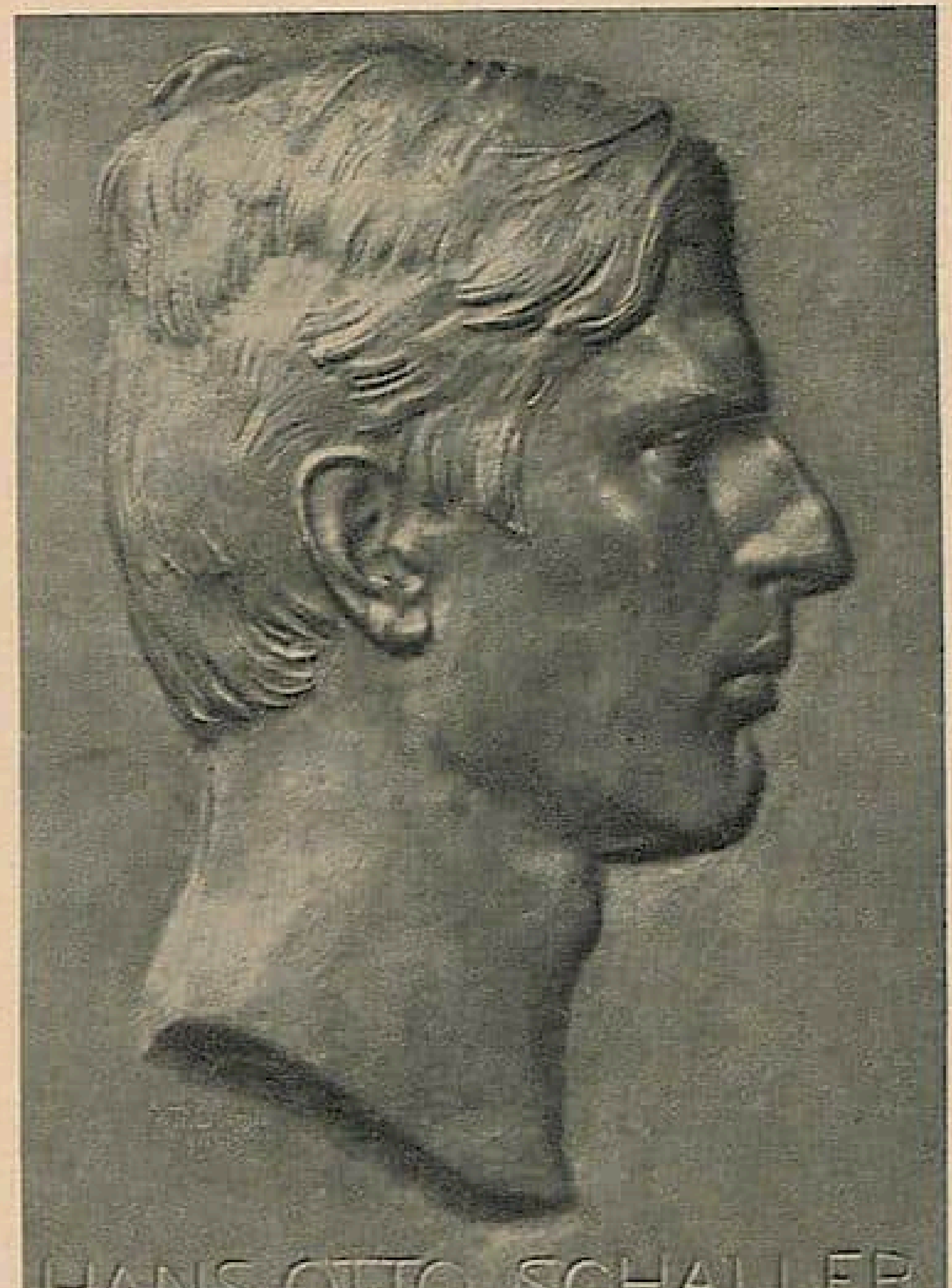
SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

THEODOR GEORGII ▫ MEDAILLE ZUM 70. GEBURTSTAG VON ADOLF VON HILDEBRAND

großen Maßstab unangenehm. Man wird dann, um durch Nichtausführung der unangenehmen Stellen diese nicht in Erscheinung treten zu lassen, gezwungen, mit der Arbeit aufzuhören, wenn noch nicht das Letzte gesagt ist.

Und weil die produktive Kraft doch nie in solcher Fülle da ist, wie man wünschen würde, so sollte nur das Versiegen dieser Kraft und nicht ein äußerer Mangel der Grund zum Aufhören an der Arbeit sein.

Die Entwicklung im Stein schreitet jetzt vorwärts, die vorderen Formen werden runder, wirklicher, tiefer liegende treten in Erscheinung. Die Reihenfolge der Durchbildung ergibt sich als Zwang ganz von selbst. Eine im Verhältnis zu weit durchgeführte Form fällt unangenehm auf, vor allem jede Form, die um ihrer selbst willen, d. h. nicht aus Rücksicht auf die Gesamtheit der Erscheinung gestaltet wird. Man kann auch kein lebendes Modell brauchen, denn dessen Formen überzeugen unbedingt als organischer natürlicher Zusammenhang, hier dagegen müssen sich die Einzelformen aus der Gesamterfindung ergeben und durch den künstlerischen Zusammenhang (verbunden mit organischer Möglichkeit) überzeugen. Darum wird man zwar die Möglichkeiten der Natur beobachten, ihre Formen aber nie unmittelbar verwenden.



THEODOR GEORGII PLAKETTE

Jeder Zustand der Steinarbeit muß eine Steigerung des vorhergehenden sein. Nur bei größter Konzentration und wirklich produktiver Arbeit ist das zu erreichen. Denn der frühere Zustand ließ noch mehr Möglichkeiten ahnen, der spätere muß mit überzeugender Form diese reizvollen Andeutungen ersetzen; das Nebeneinander von durchgebildeter Form und roher Steinmasse wird seltener, die Wirkung muß in jeder Beleuchtung überzeugen. Bei der künstlerischen Steigerung des Werkes ist die Vorstellung, immer neu erlebt und ungehemmt durch unharmonische Stadien, frisch wie bei Beginn der Arbeit, der sicherste Führer. In der Zeit, in der sie sich nicht einfindet, seien es auch Wochen oder Monate, ruht die Arbeit.

Und wenn die Vorstellung nicht bis zum Ende reicht, wenn die Kraft versiegt?

Beim freien Gestalten im Stein kann der Künstler jederzeit aufhören und steht doch einem Werk gegenüber, das rein die Vorstellung widerspiegelt, und bei dem nicht seelenloses Können Gottes Geschenk entweiht hat.

April 1921

Theodor Georgii

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

KUNSTLITERATUR

Max Slevogts Graphische Kunst, herausgegeben von Emil Waldmann (Arnolds Graphische Bücher. Erste Folge, Band 4). Verlag Ernst Arnold, Dresden 1921.

114 Abbildungen von Radierungen und Lithographien sind in diesem Bande in ausgezeichneter Wiedergabe vereinigt. Sie umfassen das gesamte graphische Werk Slevogts von seiner ersten Arbeit, dem Bildnis des Malers Robert Breyer im Jahre 1890, an bis zum Jahre 1920. Sindbad der Seefahrer, Benvenuto Cellini, schwarze Szenen, der Sänger d'Andrade, Die Ilias, Lederstrumpf, Der gestiefelte Kater, Gesichte, Die Eroberung von Mexiko durch Ferdinand Cortez, Randzeichnungen zu Mozarts Zauberflöte usw. — alle diese Folgen sind durch trefflich ausgewählte Proben vertreten, und dazu kommen mannigfache Einzelblätter. So bildet der Band mit seinen 96 Tafeln einen sehr schätzenswerten Ersatz für alle, die sich Slevogts Originalwerke nicht kaufen können. Emil Waldmann hat einen vorzüglich ausführenden Text zu dem Bande geschrieben. Mit Recht weist er darauf hin, daß Slevogt eine zweifache Phantasie hat: die Phantasie des Gedankens und die Phantasie des Auges; ihm falle immer etwas ein, und er sehe dies dann bildhaft. Ein Tropfen indischen Blutes kreuzt in ihm, daher das Temperament, das in seiner Art nicht sehr häufig in Deutschland ist. Mit Menzel hat er den rastlosen Fleiß gemeinsam. Aber „das Beste, was Slevogt hat, das Vollströmende und Anschauungstrunkene, mit schimmerndem Lächeln Fabulierende läßt sich auch mit dem großen Fleiße nicht erjagen. Dies ist Anlage und Talent, ist Begabung und Gnade". Nach Menzels und Klingers Tode dürfte Slevogt jetzt der größte deutsche Graphiker sein. Ihn zu kennen, ist für jeden, der mit unserer Kunst leben will, eine unbedingte Notwendigkeit. P. Sch.

Friedrich Weinbrenner. Denkwürdigkeiten aus seinem Leben von ihm selbst geschrieben. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Kurt K. Eberlein. Potsdam 1920, G. Kiepenheuer.

Weinbrenner und sein Schaffen ist der Gegenstand der Karlsruher Kunstforschung geworden — 100 Jahre nach seinem Tod. Weinbrenner verdient es; denn sein Schaffen gab einem halben Jahrhundert Richtung und seine Persönlichkeit gehörte in den Lebenskreis der Größten seiner Zeit. Das beweisen seine „Denkwürdigkeiten", die allerdings nur die erste Lebenshälfte, Lehr- und Wanderjahre, umfassen und dort abbrechen, als er der Baumeister des jungen Großherzogtums Baden wird. Freundschaftliche Beziehungen verbanden ihn zuerst mit Tulla, dem Rheinkorrektor, und nach dieser Zeit mit Carstens, Langhans, Gilly, Genelli usf. in Berlin, mit der deutschen Kolonie in Rom 10 Jahre nach Goethes Aufenthalt dort, mit Lavater und später mit Goethe selbst. Nur einer blieb ihm fern, mit dessen Leben und Kunst er am meisten Ähnlichkeit hat: Beethoven. Wie bei diesem lag sein höchstes Können mehr in der Neugruppierung und Variation gegebener Elemente, als in Form-Neuschöpfungen. Immer ist er, wie sein Zeitgenosse, edel vornehm. Weinbrenners Erscheinung ergänzt wertvoll unser Wissen von Deutschlands klassischer Zeit in der Kunst. Beringer

THEODOR GEORGII — REH (BRONZE)

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

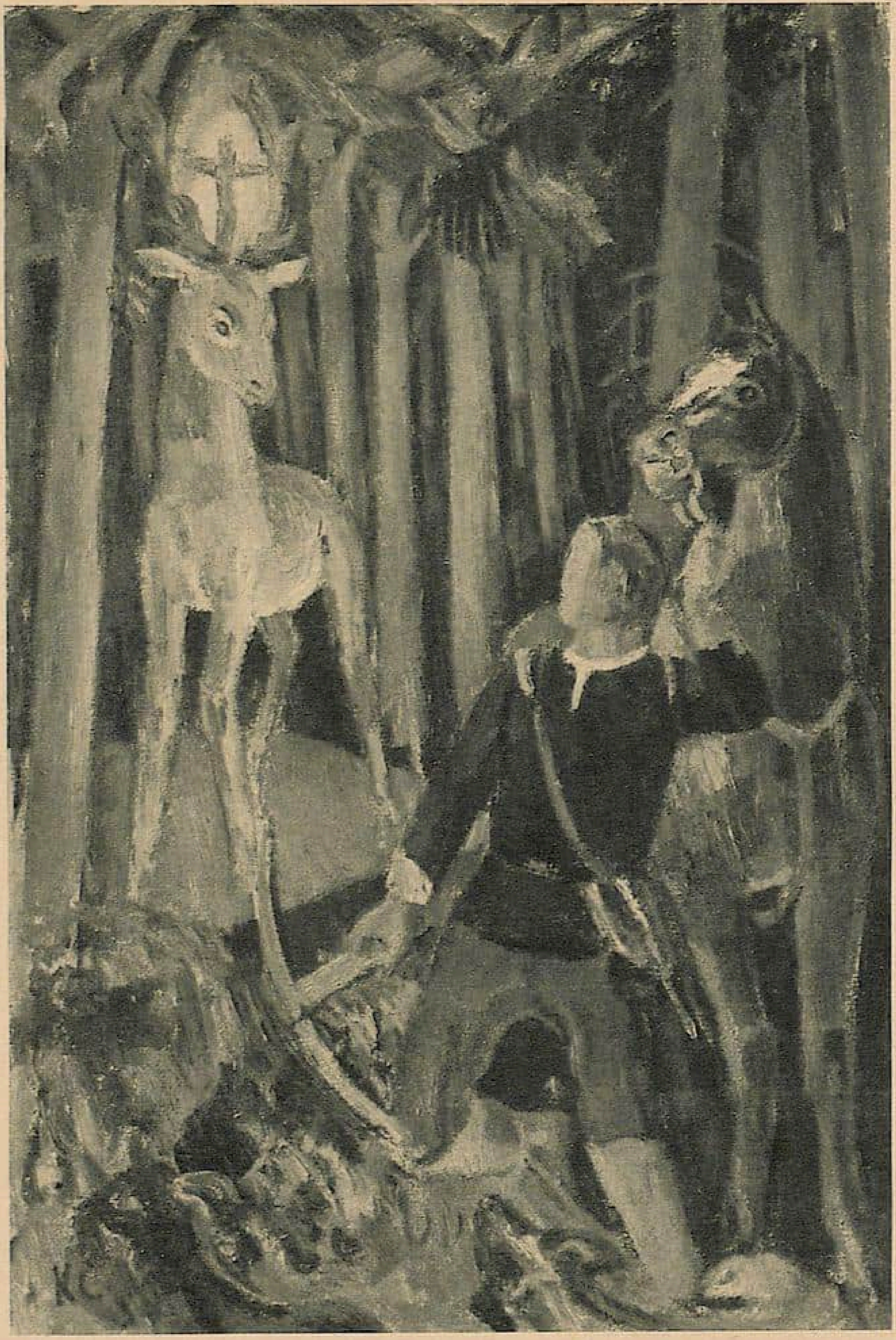
JULIUS HESS — LANDSCHAFT. ROTE DÄCHER

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

DIE AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER NEUEN SECESSION

Mehr als je geht in diesem Jahre der stärkste, nachhaltigste Eindruck, den die Ausstellung der Münchner Neuen Secession zu vermitteln vermag, von der Plastik aus. Wilhelm Lehmbruck, der Frühvollendete, tritt mit seinem nachgelassenen Werk mehr erschütternd als überwältigend, unbedingt aber zu ernster Einfühlung zwingend, dem Besucher der Ausstellung gleich im ersten Saal entgegen: Diese Fülle packt einen; man verspürt es fast körperlich, wie die Welt des Wirklichen, der Alltag, der Realismus oder wie man sagen will versinkt, und wie das Märchen der Kunst, ein erträumtes Reich, die Phantasie mit himmelweit ausgespannten Armen einen umfängt. Lehmbrucks nachgelassenes Werk ist anderwärts schon gezeigt worden, aber es ist nicht gleichgültig, in welcher Umwelt man es zum erstenmal sieht: der Umgebung entsprechend wird die Wirkung stets eine andere sein (s. unseren Aufsatz über Lehmbruck im Januarheft 1920). Ich erlebte dies, als ich von Lehmbrucks Plastiken weg zu der krausen, reichlich saloppen Graphik-Ausstellung der Münchner Neuen Secession schritt — als diese dann gegen die viel gepflegtere Gemälde-Ausstellung der Gruppe ausgetauscht wurde, während Lehmbrucks Plastik stehen blieb, wuchs das Ensemble der Ausstellung in ganz anderer Weise zusammen — nun war da mit einem Schlag viel mehr Ernst und Würde, es schien, als habe man sich der Qualität des Lehmbruckschen Werkes angepaßt, und mancher Faden ging hinüber und herüber. Lehmbrucks Beziehungen zu Münchens jüngster Kunst waren gewiß keine intensiven, auch persönlich ist in seinem Entwicklungsgang nichts, das ihn mit München verknüpfte: Paris, Berlin, Zürich bezeichnen die Etappen seines Werdeganges und Lebens, dem er selbst vor der Zeit ein Ende setzte. Aber es besteht eine Verbindung

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



KARL CASPAR HUBERTUS

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

höherer Art zwischen der jungen Kunst Münchens und dem Schaffen Lehmbrucks: beide streben nach vorwärts, nach Vergeistigung, nach Loslösung von der Wirklichkeit, aber beide sind in der Tradition verankert und sind nicht entschlossen, in sensationeller Neuerungssucht den guten Geschmack daranzugeben, um nur originell zu sein.

Lehmbrucks Werk kann in dieser Ausstellung in seiner Entfaltung überblickt werden. Mit ruhigen, in sich geschlossenen, an späteren Arbeiten des Künstlers gemessen direkt körperhaften, schweren Plastiken setzt es um 1910 ein. Das geschulte Auge freilich mußte damals schon den Zug ins Ungewöhnliche irgendwie ahnend erfühlen, konnte Verbindung gewinnen mit dem Vortasten des Künstlers in das Abstrakte, Vergeistigte, das zuletzt sein Schaffen in einer Weise regierte, daß der Unvorbereitete mit einem Einzelwerk aus Lehmbrucks Spät-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

MARTIN LAUTERBURG — ÖLBERG
Ausstellung der Münchner Neuen Secession

zeit zunächst nichts anzufangen weiß. Das aber eben ist der Gewinn der Ausstellung, daß sie den Weg zu einem einsamen, konsequenten Künstler zeigt, der schuf aus innerer Notwendigkeit, auch wenn er darüber zugrundegehen mußte. Lehmbrucks überlange Gestalten, die überschmalen Köpfe wie von exotischen Vögeln, das Bizarre einer Handbildung — mit der Wirklichkeit haben sie nichts zu tun, aber sie haben ihre eigene Schönheit und wirken, trotzdem sie sich von der Daseinsform entfernen, nicht unnatürlich. Ein feinsinniger Naturbeobachter, Heinrich Noe, hat einmal geschrieben: „Der Mensch ist dasjenige Wesen, in welchem die Natur selbstbewußt wird und damit auch ihre eigene Schönheit begreift und sich daran erfreut." Der Ausspruch fiel mir vor Lehmbrucks Plastik ein — bleibt nur die eine, ewig unlösbare Frage: Was ist Schönheit?

Der andere Bildhauer, der auf dieser Ausstel-

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

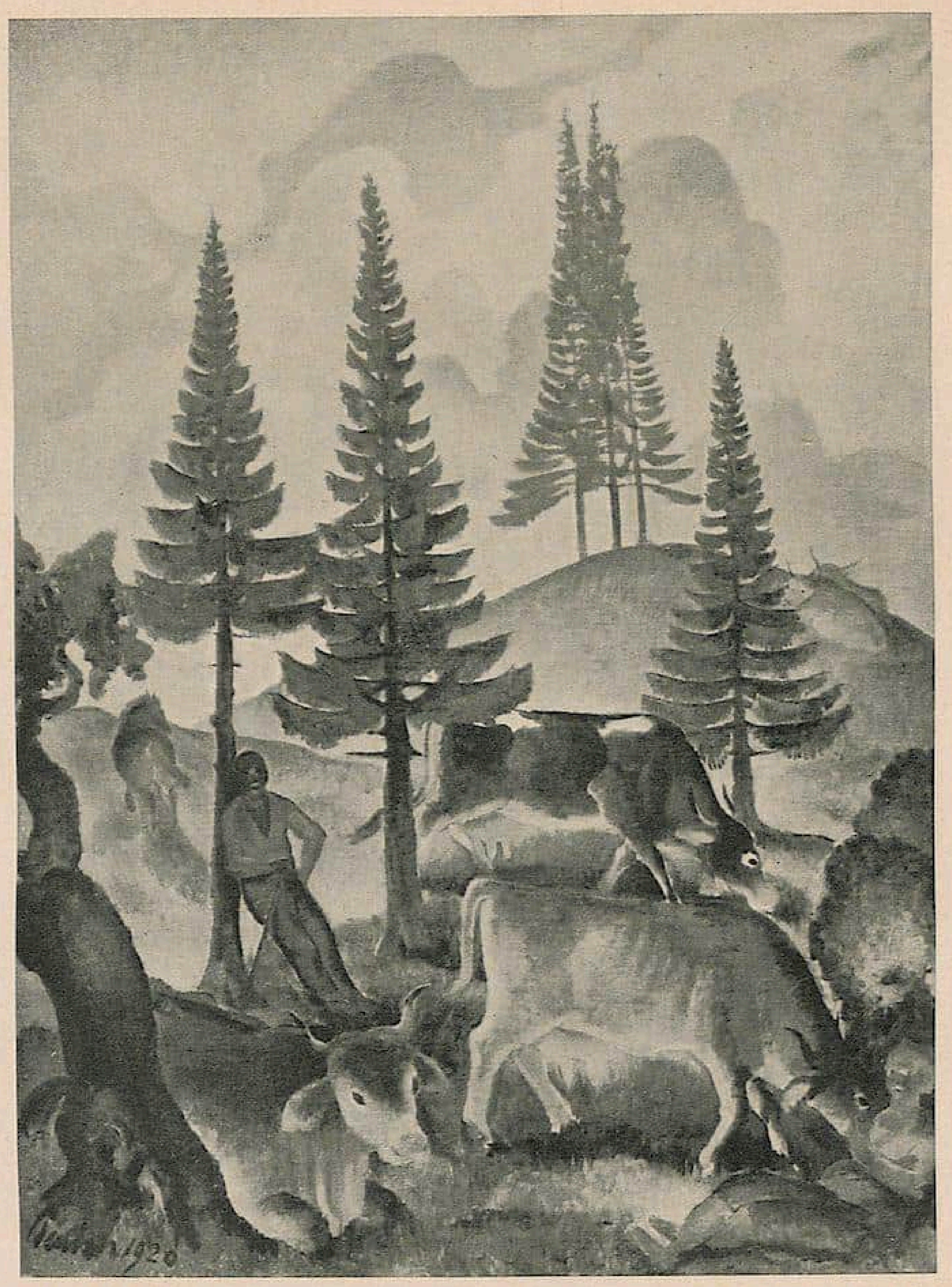
lung eindringlich und fesselnd zum Kunstfreund spricht, ist Edwin Scharff. Diesmal läßt er seine Graphik und seine meist problematischen Gemälde weg und konzentriert sich auf die Plastik, die er in ihrem Wesen auffaßt als Gefühl in der Raumtiefe. Er reagiert aufs feinsinnigste auf die Geistigkeit seines Motivs, seines Modells oder Vorwurfs, und weiß sie unverloren in seine plastischen Gestaltungen zu gießen. Seine eigene Individualität spricht lebensvoll mit, indessen besitzt Scharff die schätzbare Disziplin, bei seinen diesmal überwiegenden Bildnisbüsten sich von Stilisierungen, wie sie seinem eigenen Gefühl entsprechen, fernzuhalten. Nur in der eigenartigen, oval-schmalen, kantigen Schlitzung der Augenhöhlen bleibt in leiser Manieriertheit seine Handschrift stark schaubar. Ein Charakterkopf wie der des Dichters Heinrich Mann — nicht ohne eine leichte Wendung ins Pretiöse, — der gescheite, nervöse Kopf der Schauspielerin Helene Ritscher oder Maria Caspar-Filser in temperamentvoller Mütterlichkeit: das sind blitzartige Beleuchtungen von Persönlichkeiten, wie Offenbarungen berührend — und dann vom Künstler mit Meisterschaft aus der Stimmung des Erkennens im entscheidenden Augenblick in die dauernde Form gegossen. Interessant sind die malerisch bewegten, mystisch anmutenden Eisenguß-Reliefe („Reiter", „Liebespaar") mit der feinen Ausnützung des Materials, der grobkörnigen, rauhen Oberfläche, die Scharff zu aparten Wirkungen zu steigern versteht.

Ein neuer Mann ist der Bildhauer J. W. Fehrle aus Schwäbisch-Gmünd, dessen mittelgroße Steinplastiken, besonders die im Bewegungsmotiv merkwürdige „Maria", von verblüffender Eigenart sind: ganz durchpulst von Persönlichkeit, dem Zeitempfinden nahe, zugleich jedoch irgendwie mit der spätgotischen Plastik Schwabens und Frankens in der Stimmung sich berührend. Die Bildhauer Koelle und Claus vervollständigen das Ensemble der Plastiker der Gruppe.

Die Bilder hat man wieder ausgezeichnet gehängt. Das Prinzip des Zusammenhängens derjenigen Arbeiten, die aus der nämlichen Hand sind, erweist sich als das allein richtige. Man braucht in dieser Ausstellung nicht erst zusammenzusuchen, was von einem Künstler ausgestellt ist, wie es im Glaspalast notwendig ist, wo nach dekorativen Gesichtspunkten gehängt wird; man gewinnt von der Leistung des einzelnen ein geschlosseneres, klareres Bild, überdies leidet die Einzelarbeit nicht unter einer ihr vielleicht nicht immer nützlichen Nachbarschaft. Übrigens ist auch in dieser Hinsicht die Ausstellung sehr geschmackvoll und feinsinnig angeordnet. Aus der Weise, wie die Kollektionen der einzelnen Künstler nebeneinandergehängt wurden, ist der Rückschluß auf so etwas wie Gruppenbildung innerhalb der Gruppe erlaubt. Recht geschickterweise hat man in Räumen, die etwas abseitiger sind, die provokantesten Arbeiten zusammengehängt — ich würde es freilich begrüßt haben, wenn diese „Schreckenskabinette" ganz ausgeschaltet geblieben wären. Eine Sammelausstellung in einem gesonderten Raum umschließt Arbeiten des Frankfurters Max Beckmann, in dem übereifrige Propagandisten „den kommenden Mann" sehen, und den Mannheim schon als galeriereif erkennt. Sein naiver Infantilismus vermag mich nicht zu rühren, seine „Unbefangenheit", seine Voraussetzungslosigkeit gegenüber der Wirklichkeit muten fast komisch an. Ich fühle das nicht alltägliche Können Beckmanns, besonders als Zeichner, worin er dem auf der Ausstellung gleichfalls vertretenen George Groß nicht nachsteht, aber ich kann nicht gegen meine Überzeugung, daß er sich auf Irrwegen befindet (wie in anderer Hinsicht der sicherlich stark überschätzte, einsame Spintisierer Paul Klee und der kulturlos bunte Davringhausen). Unold und Seewald, Stützen der Neuen Secession, wissen sich von derartigen gewagt extremen Experimenten fernzuhalten, aber es ist etwas im Wesen ihrer Kunst, das sie nicht recht aufblühen läßt, ihr das Lebensvolle, Unbesorgte, Freudige raubt. Ein gewisser ermüdender Doktrinarismus der Auffassung und Ausformung herrscht vor. Diese Maler wollen um jeden Preis Programmbilder ihrer Richtung malen und deshalb überwiegen besonders bei ihren Stilleben, die gegenständlich so uninteressant wie möglich sind, die theoretischen Züge über die frische, gesunde Sinnlichkeit, ohne die ich mir die Malerei nicht denken kann. Auf die Spitze getrieben (und ins Lächerliche abbiegend) ist diese Manier bei Parzinger, dessen „Stilleben mit der blauen Trompete" man am liebsten als eine Satire nehmen möchte.

Indessen besteht ja die Möglichkeit, bei anderen Künstlern der Neuen Secession sich anzusiedeln, wo es positivere Werte zu finden gibt. Karl Caspar gehört hierher, dessen kraftvolles Gestalten reichen inneren Gesichten entspringt. Seine Ausformungen biblischer Motive sind eigenartig und überzeugend nach Komposition und Farbgebung. Bilder aus der Legende wie sein „Hubertus" eröffnen Perspektiven in ein neues Stoffgebiet. Das oft gemalte Bildnis des Töchterleins des Künstlers, diesmal am Arm der Mutter, ist erfüllt von inniger Vaterliebe, die über das Malerische hinausschwingt. Maria Caspar-Filser umschlingt mit ihrer reifen Kunst alle Erscheinungen. In feurigen Blumensträußen

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin



WALTHER TEUTSCH KÜHE UND TANNEN

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

von leckerster Malerei blüht es und duftet's, über breit hingelagerten schwäbischen Landschaften spannt sich ein hoher Himmel aus, über italienischen Stadtbildern brütet schwere Hitze, in dem Stilleben mit dem Kruzifix steigt ein abseitiger Kompositionsgedanke auf. Von Coesters Arbeiten gebe ich den Landschaften um ihrer sehr kultivierten Grünmalerei willen den Vorzug. Auch Walter Teutsch, der kraftvolle Kolorist, bei dem neuzeitliche Kunstempfindung sich seltsam innig mit Versunkenheit in die malerische Kultur abgeklungener Epochen vereint, ist mir als Landschaftsmaler am liebsten. Wie lebensvoll und poetisch sind diese Idyllen, die der oft ins Süßliche oder Winzige ausschlagenden Zierlichkeit Geßnerscher Idyllenhaftigkeit nicht bedürfen, um doch die Stimmung der Ruhe und Feierlichkeit der Natur zu vermitteln. Weniger spricht mich das Bildnis der drei Malerinnen an, das mir in seiner allzu weit getriebenen Farbigkeit etwas hart scheint. Eberz will aus seiner Großformatigkeit, bei der es nicht ohne viele flaue Stellen abging, zurücklenken zu einer intimeren Malerei. Brüne experimentiert weiter: überlebensgroße Bildnisköpfe, die den Bildrahmen fast sprengen, ganz

SM
B Kunstbibliothek
Staatliche Museen
zu Berlin

J. W. FEHRLE ▫ MARIA (STEIN)

Ausstellung der Münchner Neuen Secession

fern und blaß gemalt mit Verwischung fester Formen: dem gilt sein neuester Versuch. An den Arbeiten von Hans Gött kann man stets seine Freude haben: das ist absolut ehrliche, anständige Malerei, die nicht auf Sensationen ausgeht und dabei doch modern zu sein vermag, blühend in schöner, edelsteinhafter Farbigkeit. Sein „Frauenkopf" gehört in eine Reihe mit den Bildern Püttners, der diesmal nur allzusehr mit den Einsendungen spart, und des unverdrossen an seiner Entwicklung arbeitenden Julius Heß, von dem man besonders als Landschafter, wie er sich hier zeigt — als Stillebenmaler genießt er längst den besten Ruf —, ergriffen wird. Rössings ungewöhnliche Begabung darf um alles nicht ins Manierierte verfallen. Großmann ist eine gewisse stärkere Bewegung und Elastizität der Phantasie zu wünschen. Lauterburg dagegen, der diesmal mit einer größeren Reihe von Gemälden hervortritt, die unter sich so verschiedenartig sind, daß man sie nicht für Schöpfungen der gleichen Hand halten möchte — man vergleiche den „Ölberg" mit der „Wäscherei" — muß durch ernste Konzentration seinen stilistischen Ausdruck noch steigern. Schinnerer, Schülein, Kopp, Lichtenberger — das ist gute, klare Kunst, indessen ist bei keinem von ihnen eine irgendwie auffallende Entwicklungsphase festzustellen: darum möge die Namensnennung genügen.

Georg Jacob Wolf

Verantwortlicher Schriftleiter: P. KIRCHGRABER, München. — Druck und Verlag: F. BRUCKMANN A.G., München
Copyright 15. September 1921 by F. BRUCKMANN A.-G., München